María Cristina Assumma

ROSA DE PAPEL

Una contrahistoria de la literatura española



VISOR LIBROS

ROSA DE PAPEL

Una contrahistoria de la literatura española

María Cristina Assumma

ROSA DE PAPEL

Una contrahistoria de la literatura española

VISOR LIBROS

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/147

Cubierta: Pablo Pino

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-147-9
Depósito Legal: M-34370-2013

Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

ÍNDICE

I. Introducción 11
II. El bifrontismo del siglo XV. La niña de Juan del Encina 27
III. La entronización del siglo XVI. La malmaridada de Cristóbal de Castillejo 77
IV. La capitalización del siglo XVII. Las malmaridadas de Lope de Vega 139
V. La erosión del siglo XVIII. La zagala de Juan Meléndez Valdés 211
VI. La rehabilitación del siglo XIX. La niña de Gustavo Adolfo Bécquer 289
VI.1. Literatura de viaje y costumbrismo 289
VI.2. La niña de Gustavo Adolfo Bécquer 311
VII. La neocapitalización del siglo XX: la hija de Manuel Machado y la gitana de Federico García Lorca 365
VII.1. La hija de Manuel Machado 365
VII.2. La gitana de Federico García Lorca 409
Índice de abreviaturas 475
Bibliografía 477

Porque la harina de los sabios comen los simples por salvado,
y el salvado de los simples es harina de los filósofos.

Agustín de Rojas

El que espera desespera

Refrán popular

I. Introducción

Es la presente una breve contrahistoria de la literatura española, es decir un recorrido diacrónico guiado por la brújula del popularismo en vez del cultismo. La penetración en la cultura oficial de patrones estéticos ajenos a su fragua nos parece un rasgo distintivo de las letras peninsulares, capaz de involucrar a algunas de sus voces más resonantes y recubrir una considerable extensión cronológica, configurándose así como una constante.

Se trata, pues, de una contrahistoria en la medida en que muda su ángulo de visión del haz al envés, en la medida en que observa el afianzamiento en el ámbito de la cultura hegemónica de la perspectiva alterocéntrica representada por la cultura subalterna, la canonización de lo otro, en fin la elevación a norma de la diferencia con su poder transgresor de barreras socio-culturales, si bien en razón de instancias ideológicas a veces muy desiguales, según se vea en lo popular un elemento rupturista con respecto a la cultura oficial, al servicio de una avanzada o regeneración estética, o bien el instrumento privilegiado de una política cultural conservadora, con vistas a pruritos casticistas; el vehículo de un malentendido nacionalismo a instancias de la exaltación de la hispanidad, o bien el vehículo de un anti-exclusivismo a instancias de la dignificación de las expresiones artístico-culturales de las clases subalternas.

Como era de esperar por ser sumamente macroscópico, el fenómeno de la transversalidad poética que nos ocupa dista de pasar desapercibido y de carecer de atención crítica. Precisamente a la aleación de lo culto y lo popular Benedetto Croce [1991] imputa el agotamiento de la literatura española en la edad moderna, demostrado por su escasa influencia en la vida cultural europea con la so-

la excepción de Cervantes, en absoluto insensible —afirma el filósofo en apoyo de su instancia crítica— a los influjos del humanismo italiano.

Dejando de lado la cuestionable opinión crociana acerca del *status* de las letras peninsulares, muy diferente es la consideración concedida al popularismo en el marco del debate español que, a partir del *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés, aparece caracterizado por la idea de la ejemplaridad de la creación literaria del pueblo (cuentos, refranes y, sobre todo, poesía lírica y narrativa), elegida como patrón expresivo aun en la convicción de su inimitable especificidad[1]. Baste pensar, para permanecer en las coordenadas cronológicas de Croce, en Ramón Menéndez Pidal quien, en su intento de interceptar los rasgos quintaesenciales de la literatura española en la línea

---

[1] No será superflua una reflexión preliminar acerca de la muy debatida cuestión del origen de la poesía popular: ¿se trata de una creación 'desde abajo', como sostiene el popularismo romántico, encaminado a exaltar su espontaneidad y autonomía, o bien de un descenso de productos originariamente cultos, como sostienen teorías posteriores, que niegan la originalidad de las expresiones populares documentando los contactos y los préstamos de la vertiente culta? Adelantamientos teóricos se deben a Ramón Menéndez Pidal, cuyas contribuciones acerca de la génesis de los fenómenos folklóricos y de su eventual desplazamiento en la dimensión social presentan espacios de convergencia con las posturas de Pëtr Bogatyrëv y Roman Jakobson. Los dos estudiosos vinculados al círculo lingüístico de Praga reconocen el fenómeno de la adopción en el ámbito popular de antecedentes extrafolkóricos, pero ponen de relieve el valor creativo de su refundición a la hora de ser integrados a las exigencias expresivas de la cultura oral [1976, 163-183]. El proceso de folklorización no conlleva, pues, una adopción pasiva de los estímulos cultos, sino una asimilación a la que asimismo Menéndez Pidal reconoce el valor de invención poética [1953a, I, 41]. Aunque no sea una 'creación primaria', pues, la poesía popular es obra de la 'tradición poetizante', que actúa mediante la acción prolongada de las variantes, artífices de una estilización caracterizada por 'esencialidad/intensidad', 'naturalidad', 'intuición/liricidad/dramatismo', 'impersonalidad/intemporalidad' [1953b]. Diferente es el objeto de nuestro interés, encaminado hacia fenómenos, no ya de descenso, sino de ascenso de elementos literarios: productos cultos que intertextualizan lo popular o lo mimetizan bajo un punto de vista expresivo y/o temático y que, por ello, pueden ser adoptados por los poetas anónimos, dando lugar así a un curioso mecanismo de *ida y vuelta*. En todo caso ambos fenómenos, el descenso y el ascenso, demuestran, si no la unidad del espacio literario, la interacción entre sus diferentes niveles, cuya mudable temperatura según las épocas y los autores es lo que tratamos de historiar.

de Milá y Fontanals[2], si bien con designios y hallazgos muy propios, asevera que «[…] en la Península el *popularismo* es uno de los caracteres propios de la literatura y de la lengua, savia que produce florecimientos maravillosos como el romancero, el teatro clásico, la prosa de Santa Teresa o del mismo Cervantes […]» [1947, 113].

A este asunto el filólogo dedica un arsenal de consideraciones esparcidas en varios contextos y un estudio orgánico, *Caracteres primordiales de la literatura española* (1949)[3], donde el carácter diferencial de la literatura española, evidentemente debido no a un determinismo racial sino a la firme sedimentación de una perdurable tradición cultural, es individuado precisamente en su vocación a constituirse como 'arte de mayorías'.

Semejante vocación sería detectable, ante todo, en la versificación del mester de juglaría, reacia a los tecnicismos de escuela y a una artificiosidad exclusivista, a pleno favor de una espontaneidad y libertad expresivas que no desdeñan, como en el caso del *Poema del Cid*, el anisosilabismo y la rima asonante. Dicha rima no deja de caracterizar la tradición autóctona ni siquiera frente al advenimiento de los metros italianos, hasta contaminar los endecasílabos de Bécquer y la silva de Antonio Machado. Hay que añadir que, concebida para un horizonte de fruición mayoritario, la épica castellana «no adquiere su máxima eficacia artística sino cuando se amolda al estilo más popular de la balada rehaciéndose en la forma fragmentaria y extremadamente sencilla del romancero» [1949, XXVI]. El romancero representa, pues, el fruto de un extraordinario proceso de folklorización de la épica, una vez remodelada expresiva y formalmente. El carácter popularista se extiende también a las otras tradiciones poéticas peninsulares coetáneas. En efecto, no obstante su filiación provenzal, la lírica catalana rehuye las dificultades propias del *trobar clus* y lo mismo la lírica gallegoportuguesa, que «[…] no alcanza un original y delicado valor estético sino cuando produce[n] las 'cantigas de amigo' […] poe-

[2] Cfr. Milá y Fontanals 1959, conferencia leída ante el claustro de la Universidad de Barcelona en la apertura del curso de 1865 a 1866.

[3] Se trata de un estudio ya aparecido en 1916 en la *Revue Internationale de l'Einsegnement* con el título *Quelques caractères de la lettérature espagnole* y en 1918 en el *Bulletin Hispanique* con el título *Algunos caracteres primordiales de la literatura española*.

sía para todo el pueblo, exenta de artificiosa complicación conceptual y expresada en una forma de extrema sencillez» [1949, XXVII].

Además de manifestarse en una determinada actitud estética, el popularismo hallaría expresión en fenómenos corrientes de anonimia y de colectivización de obras que, objetos de refundiciones sucesivas, llegan a ser no sólo 'arte para todos', sino también 'arte de todos'. Un ejemplo emblemático de colectivismo literario fuera de la tradición oral (verbigracia, la épica y el romancero) es la Celestina, cuya paternidad ha desencadenado un encendido debate entre aquellos estudiosos que la reputan unitaria y aquellos que en cambio la consideran doble e incluso triple, como el mismo Menéndez Pidal. No son inmunes a estos fenómenos el *Lazarillo* y el *Amadís*, obra «de elaboración bisecular, colectiva y en su mayor parte anónima» [1949, XXXI].

Semejantes fenómenos de anonimia y de colaboración literaria demuestran que, al igual que en régimen de oralidad, el horizonte de recepción «no se limita a contemplar la obra artística respetuosamente como obra ajena, sino tomando en ella alguna parte de colaboración», configurándola, así, como expresión todo menos que estática e inmutable. Como expresión *in fieri* que, remata nuestro autor en otro lugar, «desenvuelve lo mejor de su existencia en variarse y reproducirse» [1973, 367]. En el caso, además, del *Libro de Buen Amor*, es el mismo autor quien, en su intención de poetizar para el vulgo[4], desea que llegue a ser objeto de una apropiación colectiva en virtud de sucesivas refundiciones anónimas, aptas para remodelarlo según el gusto popular[5].

---

[4] «Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras, / para judías e moras e para entendederas, / para en instrumentos de comunales maneras: / el cantar que no sabes, óylo a cantaderas. // Cantares fiz algunos, de los que dizen los çiegos, / e para escolares que andan nocherniegos, / e para otros muchos por puertas andariegos, / caçurros e de bulras: no cabrian en diez pliegos» (1513-1514).

[5] «Porque Santa María, segun que dicho he, / es comienço e fin del bien, tal es mi fe, / fizle quatro cantares, e con tanto faré / punto a mi librete, mas no lo çerraré. // [...] // Qualquier omne que l oya, si bien trobar sopiere, / más á ý (a) añadir e emendar, si quisiere; / ande de mano en mano a quienquier que l pidiere, / como pella a las dueñas, tómelo quien podiere» (1626-1629). Atestiguado en otra sede por Menéndez Pidal [1991, 487-493] es un espectáculo juglaresco del siglo XV que se vale del *Libro de buen amor* para revivificar la atención del público. El proceso de 'tradicionalización' por el que la obra migra desde su autor al pueblo al que se ha

Hasta los más eminentes escritores de los Siglos de Oro, entre los cuales Menéndez Pidal menciona a Luis de Granada, a Quevedo, a Luis de León y a Góngora, se demuestran poco solícitos en defender la inalterabilidad de los textos a lo largo de su transmisión, conque se puede afirmar que «una gran porción de la mejor lírica española de los siglos de oro, poesía de arte selecto y refinado en extremo, aparece en los cancioneros y cartapacios de la época enmarañada con incerti-

---

inspirado, adquiriendo dinamicidad gracias a una cadena de refundiciones, se ha cumplido, pues, si bien en este caso específico a expensas del valor literario del texto original: el anónimo cazurro, carente del don del 'bien trobar', aporta variantes degenerativas relativas sobre todo a la versificación, más irregular respecto de la de Juan Ruiz y proclive a la rima imperfecta. Mas a este riesgo se expone quien desea convertirse en patrimonio de la colectividad. Deseo no compartido por Juan Manuel, con quien nace el concepto de propiedad literaria. En el *Prólogo general* de sus obras se preocupa, en efecto, de la escasa fidelidad a la obra no sólo de los ejemplares manuscritos, portadores de errores («Et recelando yo, don Iohan, que por razon que no se podra escusar, que los libros que yo he fechos non se ayan de trasladar muchas vezes; e por que yo he visto que en el transladar acaesçe muchas vezes, lo uno por desentendimiento del scriuano, o por que las letras semejan unas a otras, que en transladando el libro ponra una razon por otra, en guisa que muda toda la entençion et toda la sentençia et sera traydo el que la fizo non aviendo y culpa; e por guardar esto quanto yo pudiere, fizi fazer este uolumen en que estan scriptos todos los libros que yo fasta aqui he fechos, et son doze», 1982, 32), sino también de la transmisión oral, portadora de variantes no gratas. A este propósito, aprueba vigorosamente la conducta de un caballero de Perpignan, «muy grant trobador», quien, al oír una famosa cantiga suya cantada por un zapatero «tan mal erradamente tan bien las palabras commo el son», puso patas arriba su taller [1982, 31-33]. Episodio que evoca el narrado por Sacchetti en *Trecentonovelle*, cuyo protagonista es nada menos que Dante, quien, pasando por Porta San Pietro, oye un herrero que, «battendo ferro […] su la 'ncudine, cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando, che parea a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri con che facea l'arte; piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tenaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti. Il fabbro, voltosi con un atto bestiale, dice: —Che diavol fate voi? Siete voi impazzato? Dice Dante: —O tu che fai? —Fo l'arte mia —dice il fabbro— e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via. Dice Dante: —Se tu non vuogli che io guasti le cose tue, non guastare le mie. Disse il fabbro: —O che vi guast'io? Dice Dante: —Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti. Il fabbro gonfiato, non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavoro; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il Dante» [1970, 301-302].

dumbre de variantes, y además con muy discrepantes atribuciones de autor» [1949, XXXIII].

El fenómeno de la anonimia envuelve el romancero nuevo en la fase de su primer éxito editorial, es decir, en las dos últimas décadas del siglo XVI, puesto que tanto en los *Cuadernos de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado* (1589-1598) como en las nueve partes de *Flor de varios romances nuevos* (1589-1597) se publican como anónimos romances debidos nada menos que a la pluma de Cervantes, Góngora, Lope de Vega, etc. Según Menéndez Pidal, esa anonimia «no es otra cosa que una imperiosa e ineludible supervivencia del carácter tradicional con que el romancero venía autorizado de siglos atrás. El romance viejo no tiene un autor único, sino colectivo; el romance nuevo no debe tener autor particular, aunque todos sepan quién lo ha escrito» [1953a, II, 121]. A la anonimia que caracteriza, en esta fase, la recolección de romances nuevos hay que añadir un sistema de divulgación mixto, escrito/oral, puesto que la escritura todavía actúa al servicio de la transmisión oral, recitada o cantada, en cuya liquidez variantiva resultan volcados estos textos, así convertidos en poesía patrimonial.

Una muestra ejemplar de los fenómenos mencionados es el teatro áureo con su autor cumbre, Lope de Vega, quien, rebelde para con los preceptos neoclásicos, escribe para el pueblo, y si por un lado no duda en refundir obras de oscuros precursores, por otro lado no se preocupa de velar por la invariabilidad de sus comedias mediante su publicación, por lo menos hasta que no ve aparecer ocho volúmenes donde dichas comedias, a juzgar por las muchas infidelidades, se presentan como un 'bien mostrenco' a merced de *memorillas* y despreocupados actores, empresarios y editores[6]. Es opinión de Menéndez Pidal que, al reeditar su obra, Lope no dudó en valerse de las versiones infieles siempre y cuando redituales.

Un extraordinario caso de tradicionalidad es el de don Juan: más allá de la paternidad dudosa de su texto fundacional, *El burlador de Sevilla*, lo cierto es que no tarda en independizarse de su inventor para llegar a ser objeto de una ininterrumpida cadena de refundiciones: hechicera *res nullius* cuya ontología reside, no ya en

[6] Cfr. a este propósito *infra*, cap. IV, nota 33.

existir, sino en devenir; figura plural dotada de un asombroso poder reproductor de alcance sea transepocal sea transterritorial sea transgenérico.

El estudioso se preocupa, pues, de aclarar que el popularismo cohabita con el cultismo en la casa de las letras españolas, en la que el 'arte mayoritario' y el 'arte minoritario', para usar sus palabras, no se excluyen, al contrario a menudo se enredan llegando a ser valores complementarios en vez de antagonistas. Si en los dominios del 'arte mayoritario' hay que agregar, a los escritores ya mencionados, a Espronceda, Zorrilla, Unamuno, Valle Inclán y García Lorca, los dominios del 'arte minoritario' engloban el mester de clerecía con su verso de arte mayor, la poesía italianista con su endecasílabo y más en general la poesía cancioneril, el culteranismo y el conceptismo. Es decir, el *Libro de Alexandre*, el Marqués de Santillana, Garcilaso, fray Luis de León, Herrera, Góngora, Quevedo, Gracián, Calderón. Expresiones, todas estas, vertebradas por una tan vigorosa artificiosidad que «cuando en el siglo XVIII la crítica extranjera empezó a comparar las literaturas europeas, se mostró conforme, desde Muratori y Quadrio hasta Bettinelli y Tiraboschi, en caracterizar las letras hispanas por la ingeniosidad, la sutileza excesiva, las hipérboles afectadas, la pompa, la hinchazón; España era constante corruptora del gusto, lo mismo en la época postaugustea, por obra de Séneca, Lucano y Marcial, que en el 600 por influjo de Góngora, Quevedo y Calderón» [1949, XLIV]. El cultismo ensancha sus filas, pues, con Moratín, Duque de Rivas, Rubén Darío, Gabriel Miró.

Admitida, pues, la ambivalencia de la literatura española, el estudioso vuelve a desbalancear su equilibrio en favor del popularismo, precisando que las obras dotadas de una mayor resonancia extraespañola son precisamente las que pertenecen a su hueste y que inclusive los autores más exclusivistas no dejan de abrevar en su fuente, como en el caso de Santillana:

> Los cantos populares de cada país fueron gustados también, es cierto, en las cortes de Inglaterra, Francia o Dinamarca durante el siglo XVI, obedeciendo a una corriente renacentista, pero en ninguna parte hubo una estimación tan temprana y tan grande por parte de los doctos, una reelaboración de esos cantos tan activa como en España,

> continuada después del Renacimiento en los siglos sucesivos, aun en el hostil siglo XVIII en que Moratín mismo no puede prescindir del romancero [1949, L].

La caracterización de la literatura española como proclive preponderantemente al popularismo, puesto que se dirige más allá de un horizonte elitario y acepta a menudo de desindividualizarse en virtud de fenómenos de creación múltiple, la volvemos a encontrar en otra síntesis histórica debida a Arturo Farinelli, quien sigue de cerca las huellas pidalianas hasta en el título, *Caracteres de la literatura española* (1922):

> Es particular a la tierra de España esta hermandad concluida entre la Musa del pueblo y la Musa de los cultos [...]; y llega a veces a sacrificarse en el altar de esta Divinidad dominadora del teatro la personalidad del poeta, colaborando a la grande obra nacional que el vulgo quiere, que el vulgo pretende. Por eso no nos sorprende: lo anónimo de muchas piezas, las comedias de un conjunto de ingenios, los hurtos perpetrados por los libreros y aun por los autores rapaces, las alteraciones y profanaciones, las transformaciones y refundiciones frecuentes, y este correr de todo y mezclarse todo en la gran corriente popular [1922, 289].

En cambio, en un ensayo de 1927, titulado *Escila y Caribdis en la literatura española*, Dámaso Alonso insiste en una equilibrada polarización de la literatura española entre las dos tendencias estéticas del cultismo y del popularismo, sin que, en ninguna época, la una pueda lucir una primacía respecto de la otra. Duplicidad que se puede observar entre dos autores, por ejemplo entre Garcilaso y Francisco Delicado, entre dos géneros, por ejemplo entre la novela de caballería y la picaresca, y más a menudo dentro de la creación de un mismo autor en virtud de un curioso desdoblamiento, detectable, por ejemplo, tanto en el popularista Lope como en el cultista Góngora. Mas, ahincando la mirada, la aseveración de Alonso subraya una vez más la importancia del popularismo. Efectivamente, considerando que el cultismo es un dato más que obvio en cualquier literatura puesto que los medios de producción los posee la clase dominante, la división del horizonte literario en dos mitades equivalentes significa una victoria del popularismo, que por lo general representa, viceversa, una actitud estética marginal.

En otra sede Alonso retoma el hilo del discurso con aserciones aun más tajantes:

> Mucho manda en España el pueblo. Más que en ningún país de Europa. Es característico de la vida española que se ordena de abajo arriba. Quizá en ninguna nación de nuestro continente [...] ascienden con más velocidad las voces de los bajos fondos; quizá en ninguno son aceptadas tan sin empacho en los círculos selectos. Este es el país donde las damas de la aristocracia se retratan con trajes populares. Aquí el flamenquismo, como actitud vital, siempre ha atraído a grandes señores. [...] ¿Qué hacer, si a todos, grandes y chicos, nos agarra y nos zarandea la canción popular? [...] Para bien o para mal, en vetas nobles o en vetas chabacanas, somos en cualquier período de nuestra historia moderna la nación más democrática, en cuanto que aquí hemos estado siempre —en parte, pero precisamente en la parte más profunda— profundamente regidos por el pueblo. Y entonces, claro, no nos extraña que la elegancia más neta en nuestra literatura se encuentre en unos cuantos giros de la poesía popular [1988b, 72].

Quienes evidencian el florecimiento del popularismo son, además, dos ilustres exponentes suyos, Federico García Lorca y Rafael Alberti. A este último se debe *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, conferencia pronunciada en la Universidad Friedrich Wilhelms de Berlín en noviembre de 1932 y replicada en Madrid en mayo de 1933 en el Teatro Español, con la participación, en veste de cantante, de la Argentinita y, en veste de pianista, del mismo García Lorca, quien ya había trazado, en *La imagen poética de don Luis de Góngora* (1926-1930), un *excursus* del popularismo literario. Como muestra de su atavismo, ambos poetas andaluces traen a colación al Arcipreste de Hita, al Marqués de Santillana, a Jorge Manrique, a Gil Vicente y a Cristóbal de Castillejo, antagonista de Garcilaso de la Vega en su función de importador en España del modelo culto renacentista italiano. Modelo que, aun consolidándose gracias a los secuaces de la escuela petrarquista, no sustrae energía al popularismo, destinado a conocer una verticalización a caballo entre el siglo XVI y el siglo XVII gracias a Lope de Vega. Convencido de que «la Geografía y el Cielo triunfan de la Biblioteca» [1984c, 131], García Lorca defiende también en el caso del culterano Góngora la familiaridad con

la expresión popular, apreciable en la acepción visionaria de la metáfora[7], en la andalucísima inclinación a la hipérbole[8], en la vivificación de las fuerzas cósmicas y en la mención poética de las cosas sencillas. A la producción poética del siglo XVIII, con su declinación neoclásica e ilustrada, Alberti le imputa la depauperación de la inspiración popular, ahora confinada en el ámbito teatral, donde sainetistas tales como Ramón de la Cruz garantizan su supervivencia. No obstante la grandilocuencia de los románticos, el dejo folklórico perdura en la lírica de autor gracias a Gustavo Adolfo Bécquer y a Rosalía de Castro. La línea de continuidad del popularismo desemboca, pues, en el quehacer poético de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, a quien Alberti atribuye la creación del romance moderno en virtud de la lirificación del género. En la huella de estos dos maestros —sigue el poeta gaditano— eclosiona toda una generación poética (Moreno Villa, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Fernando Villalón, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Juan Larrea) erróneamente etiquetada de vanguardista, puesto que el *habitus* mental metafórico del surrealismo español se enraíza precisamente en la estética popular:

> Los poetas acusados de este delito [surrealismo] sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo— existía

---

[7] «El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica; o llamar a un dulce tocino del cielo o suspiros de monja, otras muy graciosas por cierto, y muy agudas; llamar a una cúpula media naranja, es otra, y así infinidad. En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas, y las trasformaciones son completamente gongorinas. A un cauce profundo que discurre lento por el campo, lo llaman un *buey de agua*, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: "A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río". Buey del agua y lengua del río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora» [1984c, 128-129].

[8] García Lorca aprecia en Góngora el uso de la hipérbole en tanto que inspirada en una popular gracia andaluza: «Aun cuando resulta alguna rara vez desmedido en la hipérbole, lo hace con una gracia andaluza tan popular que nos hace sonreír y admirarlo más porque sus hipérboles son siempre piropos de cordobés enamoradizo» [1994i, 250].

> ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y expresarlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie maravillosa de retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido [Alberti 1973b, 127-128].

En un ensayo de 1954, *Poesía cerrada y poesía abierta*, Juan Ramón Jiménez hace hincapié en el concepto de duende teorizado por García Lorca para dividir a su vez la literatura española en dos líneas permanentes: la poesía enduendada y la poesía no enduendada, es decir, la poesía abierta y la poesía cerrada, o bien la poesía popular o culta popularista y la poesía culta cultista. Al duende, en efecto, le gusta lo natural. Misterio, encanto, embrujo, que, distintamente a lo que ocurre en García Lorca, se alía con la gracia del ángel, el duende representa lo antiartificial, lo antiacadémico; es enemigo de lo que cae en el dominio de una redondocerrada perfección:

> Los escritores poéticos sin ánjel ni duende, pueden y suelen ser muy bien palabreados, digo, gramaticados [...] de todas las palabronas hechas a torno; pueden escribir a las veinte mil maravillas, con compás y plomadas, pero son tan poco contagiosos como la más virtuosa de las columnas salomónicas, en las que no hay raya por donde entrar [...]. ¡Los virtuosos! El virtuosismo lo tiene quien no sabe de este ánjel ni este duende habitantillos del instinto, que sospechan mucho del injenio, ese injenio de la labia y falsete, del do de pecho tanto del do de cornete nasal [...] La pedantería doctolatinista, la eterna 'cultilatiniparla', el recántico, la labia y el falsete son la gran equivocación de la poesía de España, equivocación en la que hemos caído todos, unos más y otros menos, y de la cual desgracia algunos no se levantarán por tozudez de prejuicios [1970, 182-190].

Bajo esta luz, la mejores flores de la poesía de la edad media son las cantigas, las «maravillosas canciones populares», «los romances de los romanceros, no de los cancioneros cortesanos». No es posible, por ejemplo, decir más con menos como lo hace el siguiente villancico:

> Malherida iba la garza
> enamorada;
> sola va y gritos daba.

Donde la garza hace su nido,
ribericas de aquel río,
sola va y gritos daba.

A la zaga de los Anónimos del romancero viejo y de los cancioneros populares, poetas abiertos serían, según Jiménez, Jorge Manrique y Gil Vicente. San Juan de la Cruz, poeta abierto con su índole instintiva, y fray Luis de León, poeta cerrado con su rigor intelectual, serían representantes renacentistas de las dos corrientes de la literatura españolas, la primera de corte nacional y universal, defendida por Castillejo, y la segunda de corte internacional y extranjero, amplificada por Boscán y Garcilaso, tras el italianismo menos desdeñoso de lo castizo de Francisco Imperial y del Marqués de Santillana. Poeta abierto sería el Lope de Vega popular, el de *Que de noche lo mataron*, puesto que «a veces se pasa de corriente a corriente para no ser menos Fénix»; Espronceda, con su romance incomparable; Bécquer, «son mezclado de la copla popular andaluza y lo nórdico europeo, gótico y moro más que ningún otro poeta español»; Unamuno, con su parte menos ripiosa; una mitad de Antonio Machado, popular más que popularista. Viceversa, poetas cerrados serían —además de los ya citados Santillana, Boscán, Garcilaso, fray Luis de León y los poetas de los Cancioneros— Herrera, con su altisonancia hueca y cartón piedra dorado, Góngora en su madurez y senectud, Quevedo, Gracián, los neoclásicos del siglo XVIII, responsables de haber relegado al pueblo, «orijen de toda poesía», a un desconsiderado olvido; «los retóricos más académicos del XIX, cuyo tipo pudiera ser Quintana»; el jaranero Duque de Rivas. En cuanto a su propio quehacer, Jiménez reivindica el arraigo autóctono del simbolismo, que, en la ladera de la poesía abierta, se remonta a los árabes andaluces y a la mística española: «Así es que el 'simbolismo' de mi generación no se puede decir que fuera para nosotros tan extranjerizante como el 'italianismo' de Boscán y Garcilaso» [1970, 197].

Ya en *Poesía y Literatura* (1941) Jiménez había marcado un avance en la valoración de la «filtración ascendente de la savia popular» en las letras españolas, en donde:

> El pueblo, como un río total, ha andado siempre por debajo, regando con su sangre jenerosa y escéptica esa enorme frondosidad visible, dueño natural, en la sombra, de los mejores secretos de la vida, poe-

> sía y muerte. [...] En cualquier canción española donde se encuentre la verdadera poesía puede señalarse sin vacilación y en más o menos cantidad la sustancia del pueblo. Y poetas muy esquisitos de todos los tiempos españoles se dan la mano en gracia, en delicadeza, en frescura con este pueblo suyo, suma de lo fresco, lo delicado y lo esquisito [1961c, 41].

Frente a la recurrente bipartición de la literatura española y al dictado de una síntesis tal vez demasiado apretada, Pedro Salinas [1961c] se inclina a ver a España como un «país sobre todo oral», cultivador de la palabra hablada por encima de su forma escrita, en tanto que vehículo privilegiado de la comunicación espiritual. Lo que sería cierto no sólo, como es obvio, a nivel popular, sino también a nivel culto. En efecto, si por un lado la cultura peninsular es copiosa fragua de un folklore literario inigualado por cantidad y calidad —centenares de refranes, filosofía condensada en conexión con el pensamiento universal; romances, «nuestra más hermosa poesía épica»; cantos líricos que «no tienen nada que envidiar a la más refinada poesía culta»—, por otro lado resulta ser heredera de la tradición griega al producir filosofía hablando, no escribiendo: «El español piensa en voz alta», tal como lo pone de manifiesto Unamuno, quien sus artículos «los hablaba antes, los ponía primero en palabras habladas», a instancias del mote: «Cuando me dicen de un hombre que habla como un libro, contesto siempre que prefiero los libros que hablan como hombres». Semejante panoralismo brotaría de la actitud directamente vitalista del español, quien concibe la obra como discurso *in praesentia*, como acontecimiento performativo, destinado a una recepción directa en vez de mediada por el libro: «Se aprende, se goza hablando, viviendo, estando en contacto directo con la gente, más que leyendo. [...] He aquí por qué la literatura no es en España un valor primario» [1961c, 293-295].

Alineado con la idea 'tradicional' del binarismo culto/popular de la literatura española se encuentra Alejandro Casona, quien, al disertar sobre Lope de Vega, se apresura a «distinguir en ella, unidas al mismo tronco, dos grandes ramas diametralmente opuestas: la una, aristocrática, intelectualista, racional, de frutos minoritarios; y la otra, entrañablemente popular, apasionada, de grandes emociones colectivas y de fruto multitudinario» [1974, II, 1371]. Ni que decir tiene que no se resiste Casona a reconocerle a Lope, 'poeta-pueblo',

un lugar cimero en la gran rama folkórica (que se nutriría, además, del mester de juglaría, del romancero viejo, de la novela picaresca, de Cervantes, de Valle-Inclán, de Antonio Machado y de García Lorca) y a Góngora en la rama opuesta (que se nutriría, además, del mester de clerecía, de Gonzalo de Berceo, de Garcilaso, de Calderón, de Quevedo).

Para finalizar esta breve introducción y sin querer pecar de exhaustivos en las citas, reproducimos la exhortación que Juan de Mairena dirige a los poetas jóvenes: «Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de *folklore*, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos» [Antonio Machado 1998, I, 126]. Y José Manuel Blecua remata: «Esta será, precisamente, una de nuestras grandes posibilidades frente a la poesía europea: nuestro gusto por la lírica popular en todas las épocas» [1970, 31]. Terminante en esta cuestión es Mario Di Pinto: «E questo sì che potrebbe essere una cifra ricorrente del carattere spagnolo: questo rivivere su un piano di cultura un contenuto o un'espressione popolare (pensiamo a certe stilizzazioni del folclore operate da Góngora o da García Lorca - ma gli esempi sarebbero infiniti)» [1964, 59][9].

Confiada a dichas autoridades la teorización del popularismo como «veta perenne» de la literatura española y como uno de sus caracteres diferenciales, el objetivo de nuestro estudio es rastrear su incidencia en un plano sea teórico sea creativo y observar su durabilidad desde el siglo XV hasta las Vanguardias, con sus momentos aurorales, cenitales y epigonales, con sus discontinuidades, estados de latencia, reactivaciones. Una breve historia del popularismo, pues, articulada mediante una red de evidencias sobre un tejido conectivo apenas esbozado, para el que se remite a los pormenorizados excursos diacrónicos de Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, Margit Frenk, José

[9] Situándose en la senda crítica esbozada, Gustav Siebenmann [1973] fundamenta en una fuerte bipolarización entre lo popular y lo escogido, entre llaneza y culteranismo, su caracterización del panorama literario en España, cuyo talante de «nación de doble faz» no se desmentiría a lo largo de los siglos, extendiéndose y patentizándose en el neopopularismo de la generación del 27 y de algún que otro epígono de la década de los treinta y los cuarenta, tales como Miguel Hernández, Rafael Montesinos y José Manuel Caballero Bonald.

María Alín, Vicente Beltrán, etc. He aquí, pues, que el siglo XV es representado por Juan del Encina, el siglo XVI por Cristóbal de Castillejo, el siglo XVII por Lope de Vega, el siglo XVIII por Juan Meléndez Valdés, el siglo XIX por Gustavo Adolfo Bécquer, el siglo XX por Manuel Machado y Federico García Lorca.

Observado en las reescrituras de estos autores, un arquetipo de la poesía popular, la canción de mujer, vertebra la presente contrahistoria, actuando como evidenciador del poder de impregnación de lo popular, capaz de fusionarse, las más de las veces en estupendos logros, con diferentes poéticas, sensibilidades, gustos, estilos. Sólo un latido a veces, toda una florescencia otras veces, en todo caso una fuente de inspiración inagotable, dotada de un arraigo amplio y profundo, como este viaje desde el villancico *No te tardes que me muero* de Encina hasta el *Romance sonámbulo* de García Lorca trata de demostrar.

Mas no sin antes haber hipotizado la convergencia de algunos factores causales, de índole estética y sociológica, que irán cada vez circunstanciados con miras a evitar una visión ahistórica y abstracta. En principio, la necesidad estética de espontaneidad expresiva en épocas de excesiva artificialización del lenguaje poético se inclina a conjugarse con la idealización de la poesía popular, representativa de lo natural, en contraposición a la poesía de arte, representativa de lo artificioso. Dicha tendencia, dotada de un alcance europeo dada la transnacionalización de los neoclasicismos a los que reacciona, se enraíza en el Renacimiento, aunque reciba una teorización más articulada en el Romanticismo (Herder, Grimm, Hegel).

El otro factor, de tipo sociológico, atañe más específicamente a España, donde el popularismo aparece, así, doblemente motivado: la escasa formación de la clase burguesa y la persistencia de una estructura social sustancialmente precapitalista, que gira alrededor de los dos ejes de la aristocracia y del pueblo hasta bien entrado el siglo XX.

A la afición popularista de los autores cultos se debe un logro importantísimo para la historia de la cultura: la legitimación cultural y la conservación del efímero caudal oral, si bien ello se hace posible a costa de un filtro selectivo culto y de su misma 'autenticidad', puesto que hasta la simple transcripción en repertorios es una operación para nada neutra, debido a dos fenómenos que le son consustanciales: la deoralización y el enmendamiento. A ello hay que añadir que las

demás operaciones a las que el autor culto suele someter el poema popular —su imitación, su refundición, su engaste en composiciones eruditas, su uso como base de una glosa, etc.— no pueden menos de pasar por el tamiz de su propio gusto. El grado de tratamiento literario sufrido por el poema popular en su proceso de literarización o, al contrario, el nivel de folklorización de la palabra oficial al entregarse a la transmisión oral son las dinámicas que aquí nos interesan por ser portadoras de un sincretismo expresivo muy eficaz bajo el punto de vista estético, una vez franqueadas las barreras sociales y culturales. Un vaivén de elementos culturales, pues, que no sorprende en otro sector de la cultura, que, asimismo decisivo en la caracterización de la identidad, posee históricamente una índole más democrática: la gastronomía, ejemplo modélico de actitud integradora por estar acostumbrada a asimilar la otredad sea en un plano horizontal (territorial) sea en un plano vertical (social), como lo demuestra, por un lado, la apropiación no sólo española de productos ultraoceánicos a raíz de la conquista y de la colonización del Nuevo Mundo y, por otro lado, el constante trasiego de lo popular a lo señorial y viceversa en los usos alimenticios. Efectivamente, si una de las claves de la alta cocina es la 'estilización' de la cocina 'pobre', en la mesa popular no deja de apreciarse la presencia de productos elitarios, *in primis* la carne, al menos con motivo del tiempo excepcional de la fiesta. Ahora bien, es nuestra intención demostrar que en España el espíritu integrador interesa tanto los 'gustemas' como los 'estilemas', alcanzando un sector de la cultura, la literatura, tendencialmente arquitecturado en términos menos absorbentes.

II. El bifrontismo del siglo XV

La niña de Juan del Encina

Intentamos ilustrar, en este capítulo, la vigencia del popularismo literario en una época, el siglo XV, orientada hacia el cultismo, cifra distintiva de la producción cancioneril, y señaladamente en un autor, Juan del Encina, que no duda en expresar una idea elitaria de la poesía.

Efectivamente, no obstante este siglo inaugure una parábola ascendente de formas de interdiscursividad poética culto-popular cuales romances nuevos, romances glosados, villancicos glosados y ensaladas[1], la lírica popular se halla sometida al *diktat* negativo de una de las ma-

[1] Fruto de una elaboración colectiva por obra de la tradición oral, el romance viejo y el villancico no dejan de contagiar el gusto de la clase dominante en plena eclosión latinista. Como se ha observado repetidamente, la penetración del popularismo no se limita a la transcripción de estas formas poéticas una vez regularizadas silábicamente, sino que se manifiesta en el hecho de imitarlas, de intercalarlas en textos poéticos y dramatúrgicos y de glosarlas con las herramientas y el gusto del poeta erudito. El empuje propulsivo de estas formas de hibridismo poético puede ser individuado en la necesidad estética de una alternativa a la poesía oficial, cada vez más saturada de latinismos léxicos y sintácticos, de un lujo formal, de un gusto conceptista, de referencias mitológicas y de citas de la antigüedad clásica y de los modelos del Trescientos, sobre todo italianos. Rasgos, estos, que, responsables de una neta divergencia entre el lenguaje coloquial y el lenguaje poético, implican un exclusivismo cultural defendido no sin cierta impudicia por Santillana en la *Defunsión de don Enrique de Villena* (1434): «Si mi baxo estilo aun non es tan plano, / bien como querrían los que lo leyeron, / culpen sus ingenios que jamás se dieron / a ver las estorias que non les explano». Frente a tamaño prurito cultista, la naturalidad expresiva de la poesía popular había de reconfortar los paladares poéticos y su infiltración llega a interesar territorios insospechados, como el *Cancionero de Estúñiga* (1460-1463), espejo del clima poético de la corte napolitana de Alfonso V de

yores conciencias literarias, Iñigo López de Mendoza Marqués de Santillana, cuya definición de la gaya ciencia como «fingimiento de cosas útiles» embellecidas por «muy fermosa cobertura» es harto conocida.

Aragón (1443-1458), que Menéndez Pelayo define «pórtico de nuestro Renacimiento, la primera escuela de los humanistas españoles» [1944, 246]. Humanistas españoles quienes, no obstante su erudito ardor clasicista, «[…] gustaban no sólo de cantar romances castellanos viejos, sino también de escribir romances nuevos que imitaban bastante de cerca el estilo de aquéllos» [Frenk 1984, 18], en ello plausiblemente estimulados por cierta inclinación del mismo humanismo napolitano hacia la recuperación de la poesía popular, atestiguada por el *Cansonero de Popoli* recopilado por Giovanni Cantelmo [cfr., a este propósito, Menéndez Pidal 1953, II, 19; Frenk 1962; Gargano 2005, 79-87]. Baste pensar en Carvajal, a quien se deben los dos más antiguos romances de autor: *Retraída estava la reina* (1454) y *Terrible duelo fazía*. En ambos, mas especialmente en *Retraída estava la reina*, «a vueltas de reminiscencias clásicas […] se advierte que el empleo del metro popular, comunicando al autor los hábitos propios del género, le ha prestado una sencillez de expresión y de sentimiento que contrasta con el énfasis retórico de la supuesta carta de la reina que precede el romance. No se trata de un canto popular refundido, pero es cierto que en los oídos del poeta culto zumbaban ecos de viejos romances de muy diverso asunto» [Menéndez Pelayo 1944, 267-268]. A Carvajal se deben, además, seis serranillas, una de las cuales (*Saliendo de un olivar*), significativamente llamada 'villancete', delata en el nombre un auroral interés de los ambientes cortesanos por la canción popular, al igual que el 'villancillo' anónimo (*La niña gritillos dar*) presente en el *Cancionero de Herberay* (1461-1464), basado en una estructura zejelesca y en el tema de la niña precoz [cfr. Sánchez Romeralo 1969, 36-38 y 50]. Un fondo de poesía popular se puede detectar en otra canción de Carvajal, *Desnuda en una queça*, que tematiza el topos folklórico de la 'niña loçana' que lava en la fontana. Atestiguada, pues, de manera seminal en el *Cancionero de Estúñiga* y en el *Cancionero de Herberay*, la moda del popularismo alcanza una más segura acogida en la corte de Isabel la Católica, como lo demuestra el *Cancionero Musical de Palacio*, redactado entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI y sacado a la luz por Francisco Asenjo Barbieri en 1890. A esta recopilación de villancicos, romances y estrambotes pertenecientes al repertorio profano en auge en la corte, García Lorca le atribuye la función de salvaguardia de la bandera popularista en víspera de la entronización del gusto italianizante del que Garcilaso será campeón en la corte de Carlos V: «Y cuando Garcilaso nos trae el endecasílabo, con sus guantes perfumados, viene la música en ayuda de los popularistas. Se publica el *Cancionero Musical de Palacio* y se pone de moda lo popular. Los músicos recogen entonces de la tradición oral bellas canciones amatorias, pastoriles y caballerescas. Se oyen en las páginas hechas para ojos aristocráticos las voces de rufianes en la taberna o de las serranas de Avila, el romance del moro de largas barbas, dulces cantos de amigo, monótonos oráculos de ciegos, el canto del caballero perdido en la espesura, o la queja exquisita de la plebe-

En el *Proemio* (1446-1449) de su colección de 'obretas' dedicada a don Pedro de Portugal, Santillana considera la poesía, palabra encauzada por el metro y la rima, superior a la «soluta prosa», pero distingue tres niveles: el sublime, correspondiente a la palabra 'metrificada' en las lenguas griega y latina; el mediocre, correspondiente a los primeros versificadores en vulgar, cuales el provenzal Arnaut Daniel y el italiano Guido Guinizzelli, de quienes sin embargo Santillana admite no haber leído ninguna obra. A estas dos clasificaciones basadas en un criterio lingüístico se yuxtapone la tercera, basada en un criterio sociológico además de técnico, correspondiente al nivel ínfimo, identificado con la versificación irregular de los romances y cantares «de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran».

Para el autor de los *Sonetos fechos al itálico modo*, los patrones de la poesía en vulgar son ante todo, en virtud de su «más alto ingenio», los italianos (Petrarca, «poeta laureado», Boccaccio, «poeta exçellente», y Dante, de cuya *Divina Commedia* aprecia la elegante *terza rima*), cuya supremacía sólo es disputada por los franceses, tales como Guillaume de Lorris, Jean Clopinel, Guillaume de Machaut, Otho de Granson, Alain Chartier, más diestros en «guardar del arte», es decir, el embellecimiento formal del verso que, cuidadosamente tallado con artificios fónicos, rítmicos y métricos, se distingue por su musicalidad. Santillana aprecia, pues, los provenzales, padres de la lírica cortés, los catalanes —«grandes offiçiales» de la poesía como Jordi de San Jordi, Andreu Febrer y el «grand trovador» Ausiás March— y los gallegoportugueses, quienes han abierto caminos poéticos en Castilla, Andalucía y Extremadura. En cuanto a los castellanos, Santillana

---

ya burlada. Un fino y exacto paisaje de lo pintoresco y espiritual español» [1994i, 238]. Florecido con particular vigor en las páginas del *Cancionero Musical de Palacio* bajo el acicate de una afición primeramente musical, como señala certeramente Lorca, el popularismo cruza otros cancioneros de finales del siglo, el *Cancionero Musical de la Colombina* (1495 *ca.*) y el *Cancionero de la British Library*, y llega a contaminar hasta el *Cancionero general de muchos y diversos autores* (1511) de Hernando del Castillo, que, mina de la poesía cortés finisecular, no elude abrirse a los romances, si bien seleccionando los «más afines a la temática amorosa cancioneril y con sus glosas casi todos, por el obvio superior interés hacia éstas» [Di Stefano 2000, 419]. Es opinión de Viçent Beltran que «La aclimatación cortesana del romance y la poesía tradicional y su reabsorción por la estética cortés son los factores más sobresalientes de este período» [2002a, 61].

menciona, entre otros, al Arcipreste de Hita, a López de Ayala, a Alfonso el Sabio, a su propio abuelo Pero González de Mendoza, a Alfonso Alvarez Villasandino, amén de Francisco Imperial, precursor en el uso del endecasílabo en España, a quien promueve de 'decidor' o 'trovador' a 'poeta'.

La predilección del autor de los *Sonetos fechos al itálico modo* por la «sçiençia poetal» producida por los mencionados «omes muy doctos», a expensas de los romances y cantares que, faltos de 'orden', 'regla' y 'cuento', son gratos a la «gentes de baxa e servil condiçión»[2], aparece, pues, categórica, si bien contrabalanceada por el reconocimiento de la universalidad del arte de poetizar, extendido a «todas espeçies de humanidad», a «todo linage e espeçie de gentes», tanto en los templos, en las cortes y en los palacios imperiales, como en las plazas y en las lonjas, y en cualquier ocasión de la vida, tal como lo demuestran epitalamios y cantos de trabajo, evocados mediante los cantos pastoriles[3].

Si en Santillana el *diktat* antipopularista se halla expresado *apertis verbis*, en otros autores subyace a una opción teórica inequí-

---

[2] Sobre la muy controvertida interpretación del binomio 'romances y cantares', cfr. Gómez Moreno 1990, 122-125.

[3] A este propósito cabe recordar que, además de ser recopilador de la colección póstuma *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, considerada el exordio de la paremiología española, Santillana no desdeñaría incorporar motes y estrofas populares según una praxis transtextual destinada a una extensión multisecular, que, pasando por el mismo Encina y Lope de Vega, llegará, con particular evidencia, hasta García Lorca. A demostración de ello se suele traer a colación el *Villancico a unas tres fijas suyas* (en cuanto a la cuestión de la autoría, en la que no quisiera demorarme, cfr., a favor de la paternidad de Santillana, Lapesa 1957, 67; en contra de dicha paternidad, Frenk 1962, 437). La dignificación del folklore literario resultaría corroborada, además, por las serranillas, a algunas de las cuales — las protagonizadas por la serrana guerrera — Menéndez Pidal [1919] les reconoce un, si bien estilizado, trasfondo popular castellano, en vez de un arraigo cortés en la pastorela francesa, provenzal o gallegoportuguesa. De la misma opinión es Rafael Lapesa [1992], quien ilustra en el ciclo de las ocho serranillas del marqués la dialéctica entre tradicionalismo autóctono, con su matiz localista, y contagio ultrapirenaico, con su colada de convencionalismo idealizador. En suma, la que procede desde abajo sería una voz para nada inescuchada por Santillana y es en virtud de su bifrontismo que Rafael Alberti [1973b] pudo incluirlo en el gremio de los que nutren la vena popularista en la historia de las letras españolas.

vocamente áulica: repárese en Enrique de Villena[4], en Juan Alfonso de Baena[5] y en Antonio de Nebrija (a pesar de su moderada apertura[6]) hasta llegar al mismo Juan del Encina.

---

[4] Dedicado al Marqués de Santillana y llegado hasta nosotros mutilado, *Arte de trobar* de Enrique de Villena — cuya datación es controvertida ya que según opinión de los estudiosos fluctúa entre 1417 *ca.* y 1433 *ca.* — es expresión de una voluntad normativa que individua su blanco polémico en aquellos poetas que — como don Iñigo, caballero virtuoso y también famoso, pero técnicamente aún inmaduro — «se atreuen a hazer ditados» no obstante la «mengua de la sciençia». Precisamente a causa de la falta de técnica — afirma Villena dirigiéndose a su discípulo — no es posible transfundir a los oyentes «las esçelentes inuençiones que natura ministra a la serenidat de vuestro ingenio, con aquella propiedat que fueron conçebidas». A la tecnificación de la expresión poética, que es lo que distingue la creación de los 'claros ingenios' de la de los 'obscuros', la de los 'entendidos' de la de los 'grosseros', se ofrece como instrumento el presente tratado, del que «[…] tomen lumbre, y dotrina todos los otros del Regno que se dizen trobadores, para que lo sean verdaderamente». Siguen, pues, un excurso de la preceptiva producida en las cortes catalanas bajo el influjo de la provenzal y el exultante testimonio de los torneos poéticos del Consistorio de la Gaya Ciencia promovido en Barcelona por Juan I a imitación del de Tolosa, cuya evaluación se basaba en el criterio de la estricta conformidad de la obra a las reglas codificadas, de modo tal que resultara «sin viçios». A la 'obra coronada' se reconocía «authoridad y liçençia para que se pudiese cantar, o en público dezir». El concepto de ciencia, «complida orden de cosas inmutables e verdaderas», marca, pues, el ideario de Villena relativo a la praxis de escribir versos, la cual, confiada a la doctrina de los letrados, resulta a las claras proclive al cultismo. Cuestiones ortográficas, fonéticas y prosódicas cierran el fragmento que nos ha llegado de *Arte de trobar*, que no deja de pasar revista a las estrategias eufónicas de los antiguos trovadores, bien diestros en resguardar el lenguaje poético del «son impertinente».

[5] Inequívocamente culto es el horizonte de recepción del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (1437 *ca.*), obra destinada, como se declara en el *Prólogo*, a enriquecer el espíritu de reyes, príncipes y grandes señores. La lírica cortés es lo que corresponde a ese público y 'noble fydalgo', 'cortes', 'gentil', 'polido', 'donoso' debe ser el que cultiva la 'gaya çiençia', para la cual es necesaria, además de la «graçia infusa del señor Dios», una técnica rigurosa aprendida de los libros y de la vida de la corte, apta para limar y medir sílabas, pausas, acentos y rimas [1966, 7-16]. La intención programática de una poesía técnicamente vertebrada no es de ninguna manera ajena a instancias antagonistas con respecto a la 'irregular' tradición literaria autóctona, tanto 'alta' como 'baja', a la que el Cancionero de Baena reacciona con preocupación erudita.

[6] Convencido de que en su época la lengua española se halla 'en la cumbre' en consonancia con la política imperialista, Antonio de Nebrija se dedica, en su *Gra-*

Persuadido de la superioridad literaria de la actualidad en cuanto caracterizada por un protoitalianismo que en España «florece más que en otra ninguna parte», Encina expresa en su *Arte de poesía castellana* (1496) la voluntad de «ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas [...]» [1978, 8]. El enaltecimiento de una técnica ('arte') robusta con el fin de dignificar la versificación, para la que el genio, el talento ('ingenio'), es indispensable pero no suficiente, se declara desde el principio: «Bien sé que muchos contenderán para en esta facultad ninguna otra cosa requerirse, salvo el buen natural, y concedo ser esto lo principal y el fundamento; mas tan bien afirmo polirse e alindarse mucho con las osservaciones del arte, que si al

---

mática castellana (1492), a un quehacer normativo cuyas ejemplificaciones entresaca de los escritores cultos cuatrocentistas (ante todo Juan de Mena, pero también Jorge Manrique y el Santillana de los *Proverbios*), aunque no niegue cierta apertura a la tradición popular gracias al uso demostrativo de un «rondel antiguo» a propósito del verso adonio (II, 9) y de tres romances. La mención de *Digas tú el ermitaño* se orienta a ilustrar el uso tradicional de la rima asonante, menos 'ambiciosa' pero también menos 'viciosa' que la rima consonante, tratada con desconfianza por los rétores clásicos. Si Aristóteles, dice Nebrija, es contrario a subordinar el valor semántico de la palabra a su musicalidad, sobre todo a aquella demasiado pegadiza brotada de la completa identidad de sonido «enlas clausulas delos versos», Cicerón recomienda un uso parco de la rima consonante para evitar que «sea mas la salsa quel manjar». Desconfianza causada, pues, por los efectos hipnóticos de semejante rima, capaz de desviar la atención del oyente de «lo que se dize» hacia el puro juego fónico. Impuesta en el quehacer poético de los autores cultos contemporáneos «como cosa de mucha elegancia i hermosura», la rima consonante es en cambio ignorada en la creación poética tradicional: «Nuestros maiores no eran tan ambiciosos en tassar los consonantes i harto les parecia que bastava la semejança delas vocales, aunque no se consiguiesse la delas consonantes, i assi hazian consonar estas palabras *santa*, *morada*, *alva*, como en aquel romance antiguo "Digas tu el ermitaño que hazes la vida santa: / Aquel ciervo del pie blanco ¿donde haze su morada? / Por aqui passo esta noche, un ora antes del alva"» (II, 6). Al mismo romance, además, se recurre para ilustrar la forma métrica del octosílabo (II, 8), que Nebrija no duda en hacer figurar al lado de los más nobles versos de arte mayor, como el dodecasílabo de Juan de Mena (II, 10). Y si *Morir se quiere Alexandre* es ejemplificador de la paragoge (IV, 6), tal y como *Delos sus ojos llorando* lo es del pleonasmo (IV, 7), los romances en general son indicados como ejemplos de formas poéticas monorrimas (II, 10). En fin, con Lore Terracini se puede afirmar que «La poesia tradizionale ha dunque perso in Nebrija il marchio di inferiorità rispetto a quella colta che essa aveva nel Proemio di Santillana, anche se è ben lontana dall'acquistare la considerazione preferenziale che otterrà in Valdés» [1964, 63].

buen ingenio no se juntasse el arte, sería como una tierra frutífera y no labrada» [1978, 15-16].

La poesía, pues, «consiste en arte» y ello induce a Encina a insistir acerca de la distinción establecida por Santillana entre poeta y trovador, es decir, entre quien observa «la ley de los metros» y quien, en cambio, la descuida. Poeta es quien «contempla en los géneros de los versos, y de quántos pies consta cada verso, y el pie de quántas sílabas, y aún no se contenta con esto, sin examinar la quantidad dellas. Contempla, esso mesmo, qué cosa sea consonante y assonante, y quando passa una sílaba por dos, y dos sílabas por una, y otras muchas cosas [...]» [1978, 18].

Una vez establecida la importancia de una formación académica, para la cual resulta propedéutico el ejercicio de la lectura y el hecho de criarse desde la primera infancia en un contexto cuyo hábito es hablar «puramente, elegante y alto», Encina atribuye un valor ejemplar a Juan de Mena, a quien trae a colación para ilustrar los recursos del poeta (metros, formas estróficas, rimas, artificios retóricos, etc.). Esta instancia no excluye, sin embargo, la consideración de la tradición literaria popular, de la que nuestro autor pasa revista a las formas poéticas del villancico y del romance en tanto que muestras de arte real, a la que no deja de otorgar carta de naturaleza literaria al darle cabida en su tratado, aunque no duda en ensalzar la superioridad del arte mayor, «más propia para cosas graves y arduas». Esta consideración no sorprende si se tienen en cuenta sus composiciones de inspiración popular, las cuales, si bien constituyen apenas un puñado de poesías dentro del muy proteico taller de nuestro autor, marcan su mejor lirismo, según la opinión de José Manuel Blecua [1952, 1] y de Ana M. Rambaldo, quien agrega: «En la canción popular, muchas veces basada en fragmentos de composiciones que Encina llama 'ajenas' y que bien pudieron ser fragmentos de romances viejos, el poeta tiene el poder de concertar lo popular con lo erudito en una nota armónica insuperada por ninguno de sus contemporáneos» [1978, XVI-XVII].

Una de las posibles composiciones 'ajenas' que Encina glosa en su *Cancionero* (1496) es la que encabeza el siguiente villancico:

No te tardes que me muero,
carcelero,
no te tardes que me muero.

Apressura tu venida
porque no pierda la vida,
que la fe no está perdida:
carcelero,
no te tardes que me muero.

Bien sabes que la tardança
trae gran desconfiança;
ven y cumple mi esperança:
carcelero,
no te tardes que me muero.

Sácame desta cadena,
que recibo muy gran pena
pues tu tardar me condena:
carcelero,
no te tardes que me muero.

La primera vez que me viste,
sin te vencer me venciste;
suéltame pues me prendiste:
carcelero,
no te tardes que me muero.

La llave para soltarme
ha de ser galardonarme,
proponiendo no olvidarme:
carcelero,
no te tardes que me muero.

Fin.

Y siempre cuando bivieres
haré lo que tú quisieres
si merced hazerme quieres:
carcelero,
no te tardes que me muero.
[1979, nº. 73]

Ante todo cabe reflexionar acerca de la naturaleza culta o popular del villancico/cabeza, considerando las marcas textuales, más o me-

nos explícitas, de cultismo y/o popularismo. Es menester señalar que el presente villancico, cuyo primer testimonio es precisamente este poema de Encina, suele ser considerado perteneciente al acervo folklórico, como lo demuestra el hecho de que Böhl de Faber [1821, I, nº. 236], Alonso [1942, nº. 65], Alonso-Blecua [1964, nº. 347][7], Alín [1968, nº. 28; 1991, nº. 25] y Frenk [2003, I, nº. 494] lo incluyan en sus recopilaciones de poesía popular. Efectivamente, como evidentes marcas populares podemos considerar la voz poética femenina y el tema de la cita de amor. Dejando de lado, de momento, la cuestión de la identidad de género del yo poético, se hace preciso declarar nuestra opción interpretativa en cuanto al tema. Amparados por la lectura metafórica que de este texto proporciona el mismo Encina en su glosa, estimamos que su eje temático no es, como ha sido planteado, el cautiverio de uno de los dos amantes a causa de un antagonista, a quien la misma persona cautiva, o bien la persona que padece el abandono, se dirige para que deje de obstaculizar lo antes posible la realización de su amor[8]. Estimamos, más bien, que el cautiverio representa el mismo amor y que el carcelero representa a la misma persona amada, a quien el yo poético le pide que no llegue tarde a una cita de amor[9]. La petición negativa ('no te tardes'), al re-

[7] Tanto Alonso como Alonso-Blecua no desengastan esta estrofilla del villancico enciniano que nos la transmite, algo que otros editores modernos de lírica popular hacen según una praxis 'cisoria' criticada por Beltrán [1998] y Botta [2001]. Sin embargo, precisa Alonso: «Cuando se trata de poesía de gusto popular, la atribución a un autor determinado no quiere decir más, en muchos casos, sino que este autor recoge o glosa esa composición entre las suyas» [1942, 13]. La inclusión de nuestra estrofilla en esta casuística la explicita Blecua en otro lugar: «[...] ya unos lustros más adelante [con respecto a Santillana] esta poesía [tradicional] había ganado el favor de los mejores poetas cortesanos. [...] A Juan del Encina debemos hallazgos de tan sorprendente belleza como la canción de la enamorada que principia "No te tardes que me muero, Carcelero"» [1952, 1].

[8] Tal es la interpretación de Margit Frenk, quien, en el NCALPH, incluye este villancico en el apartado «Preso levam o namorado», que consta de cantares cuyo tema es el 'amor adolorido' a causa del cautiverio o de la condena de muerte infligidos al hombre (y en un caso a la mujer) por varias categorías de enemigos: el alcalde, los moros o un sujeto imprecisado, por lo general plural. En estos textos quien habla puede ser tanto la persona prisionera como la persona que padece el abandono.

[9] Una lectura literal de 'carcelero' la requiere, más bien, la siguiente copla flamenca, en la que no sería, quizás, del todo desacertado ver una adaptación de nues-

chazar la acción del destinatario ante el temor de un futuro negativo para el hablante, indica una relación conflictiva entre ellos; lo que en cambio no se puede saber a ciencia cierta es si se trata de una petición preventiva (de una acción prevista) o cesativa (de una acción en curso): en el primer caso, en presencia del destinatario, tendría el carácter de súplica, en el segundo, en ausencia del destinatario, tendría

---

tro villancico merced a las olas largas de la tradición: «Carselero, carselero, / traigame osté la comía / por un dibé, que me muero» [CF, pág. 39, nº. 62]. El desplazamiento semántico del término 'carcelero' de su valor metafórico (el amor aprisionador) a su valor real y el viraje del hambre de amor al hambre fisiológico no excluyen algunas correspondencias significativas entre los dos textos, cuales el empleo de una oración exhortativa seguida por una oración causal, la cual, igualmente introducida por el popularísimo 'que', encuentra asimismo su quicio argumental en la muerte. Por otro lado, la copla flamenca presenta una oración exhortativa más larga que, ajustándose a la medida octosilábica, hace que la oración causal se descorporeice de su mismo verso y se desplace al último verso del terceto, lo que impide el juego basado en el desdoblamiento de la unidad versal formada por las dos oraciones. No por ello desvanece, sin embargo, la figura de la repetición que, migrada al verso que da cabida al vocativo, no es más que un ripio apto para el ajuste del texto al molde métrico de la soleá corta, al igual que la fórmula 'por un dibé'. Al *ethos* amoroso de la poesía cancioneril se enfrenta el *ethos* social que la lírica flamenca confía a un subgénero denominado precisamente 'carcelera'. Las dos cárceles aparecen reunidas en la siguiente composición presente en CMP, donde la cárcel interior es mucho más perniciosa que la exterior: «La que tengo no es prisión: / vos sois prisión verdadera; / ésta tiene lo de fuera, / vos tenéis el coraçón. // Esta me tiene forçado / tanto quanto Dios quisiere, / y vos me tenéis desgrado, / cativo, mientra biviere. / D'ésta libertad s'espera, / mas de vos no hay redençión, / porque sois la verdadera / cárçel de mi coraçón» (nº. 48). Véase también la siguiente canción de Garci Sánchez de Badajoz, presente en el *Cancionero general*: «En dos prisiones estó / que me atormentan aquí: / la una me tiene a mí, / y la otra tengo yo. // Y aunque de la una pueda / que me tiene libertarme, / de la otra que me queda / jamás espero soltarme; / ya no espero, triste, no, / verme libre cual nascí, / que aunque me suelten a mí, / no puedo soltarme yo». En el mismo *Cancionero general*, Garci Sánchez de Badajoz es glosador, además, del romance *El prisionero*, cuyo «éxito en ambientes literarios y musicales de tiempo de los Reyes Católicos [...] se debió, sin duda, a la posibilidad de interpretar simbólicamente la prisión. Los glosadores son concordes en identificarse con el 'yo' [...], presentándose en sus glosas como cautivos, sin libertad, por obra del amor», observa Diego Catalán, según cuya opinión la transformación de la cárcel de cal en cárcel de amor es algo natural para una «generación de poetas acostumbrados al conceptismo de la poesía amorosa trovadoresca». Y continúa observando que en los ambientes cortesanos hasta se llega a feminizar al prisionero, tal como ocurre en el *Amadís de Grecia* [1992b, 90-91].

el carácter de queja [cfr. Iglesias Recuero 2002]. Sin embargo, considerando la tradicionalidad folklórica del tema de la tardanza del amado y de la espera de la mujer, cuyo eslabón más antiguo se remonta a las jarchas y cuya proyección alcanza la contemporaneidad[10], nos inclinamos a pensar que se trata de la segunda hipótesis.

Ambos elementos —el tema del encuentro y la focalización narrativa femenina—, ausentes en la lírica cortés donde la mujer no tiene voz y es en principio inalcanzable, caracterizan, en cambio, el sistema poético popular de la Edad Media, del que es oportuno poner de relieve, siguiendo a Margit Frenk [2006a, 19-41 y 42-57], la relativa autonomía con respecto al código del amor cortés propio de la lírica culta paneuropea. En efecto, el protagonismo que promueve a la mujer como sujeto narrador, que con palabras de Giuseppe Tavani [2005] podríamos definir protagonismo *in praesentia*, es bien diferente del protagonismo *in absentia* propio de la lírica cancioneril, que indudablemente constituye una órbita gineolátrica, en la que sin embargo la mujer es sólo una presencia virtual, evocada por las palabras del yo lírico masculino[11]. Como es bien sabido, la feminización

---

[10] Véanse, al respecto, Alonso-Blecua 1992, XLIV-XLVII; Martínez Torner 1966, 77-81; Alín 1968, 161-166, 183 y 387-390; Sánchez Romeralo 1969, 61-63; Wilson 1977, 55-105.

[11] Sin embargo, según una opinión compartida por varios autores en ambos casos se trata de un protagonismo pasivo, puesto que la autoría dista de ser femenina inclusive en el caso de la canción de mujer: «[...] è sempre l'uomo che parla, anche quando finge che a farlo sia la donna. [...] Il protagonismo femminile, nelle 'cantigas de amigo' come in tutti i 'Frauenlieder' europei, è dunque un protagonismo per procura [...]. Fino alla metà del XV secolo non compaiono nella tradizione ispanica testi attribuibili a donne né riferimenti inoppugnabili ad una loro diretta partecipazione all'elaborazione di opere letterarie» [Tavani 2005, 110-113]. En los *Frauenlieder* se albergan, pues, voces de mujer y no mujeres con voz, según las muy acertadas palabras de Pilar Lorenzo Gradín [1997]. Lo mismo opinaba García Gómez al enfocar las jarchas: «[...] no hay por qué creer que son una 'poesía femenina' en el sentido de que estén compuestas por las mismas mujeres en cuya boca se ponen. No: se trata seguramente de una convención» [1975, 67]. Discrepante es la opinión de Frenk al hablar de la tradición popular castellana; la estudiosa afirma que la presencia, cuando la haya, de una perspectiva femenina al lado de la voz femenina «implica precisamente que fueron las mujeres las que en primera instancia compusieron tal género de canciones. [...] serían poetas en la misma medida en que lo eran los hombres. (Reconocer la creatividad de ellos y negársela a ellas es tan absurdo como

de la voz caracteriza, y pone en relación, tres tradiciones poéticas peninsulares de raíz folklórica, a saber: la tradición andalusí con sus jarchas o canciones de *habib*, la tradición gallegoportuguesa con sus cantigas de amigo y la tradición castellana con sus villancicos de amigo[12]. En todas estas *puellarum cantica* el deseo es a menudo satisfecho precisamente en virtud de un encuentro de amor, cuyos lugares privilegiados son las orillas del río, la fuente, la montaña, y cuyo marco temporal más saliente es la noche, con despedida al amanecer (albas), o bien el alba (alboradas), a menudo con motivo de acontecimientos calendariales cuales las romerías, la Pascua y la fiesta de san Juan, símbolos transparentes, estos útimos, de la renovación primaveral. No cabe duda de que, como en nuestro caso, el encuentro de amor puede ser descuidado y hasta desertado por un amado olvidadizo y perjuro: efectivamente, temas harto frecuentes en la canción de mujer son la espera y el abandono, que provocan en el sujeto poético un doloroso sentimiento de desengaño. Sin embargo, tanto la espera como el desengaño conllevan una expectación negada por completo al amante cortés[13].

---

lo sería adjudicar esa creatividad exclusivamente a las mujeres». Y especifica que si las cantigas de amigo se deben a poetas masculinos cultos, femenina es la autoría de las desconocidas canciones populares que los inspiraron [2006, 354-356]. Aun más terminante en esta conjetura había sido Martín Sarmiento: «[...] en Galicia las mugeres no solo son Poetisas, sino también Músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla, como en Portugal, y en otras Provincias, los hombres son los que componen las coplas, é inventan los tonos, ó ayres; y así se vé que en este género de coplas populares, hablan los hombres con las mugeres, ó para amarlas, ó para satyrizarlas. En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas Gallegas, hablan las mugeres con los hombres; y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno [...]» [1775, 238]. Debaten esta cuestión también Spitzer 1974; Beltrán 1976; Masera 1993; Deyermond 2001, 21, entre otros.

[12] Para un estudio sistemático de la canción de mujer en el marco más amplio de la Romania cfr. Lorenzo Gradín 1990.

[13] Es algo más que sabido que un asunto nuclear del debate crítico es la interpretación erótica del amor cortés, encaminada a revisar su reduccionismo platónico. Al respecto, Keith Whinnom hace hincapié en el valor eufemístico de términos cuales 'morir', 'gloria', 'remedio', 'galardón', acorde con todo un conceptismo cancioneril basado en «[...] la ambigüedad y el doble sentido, en la referencia oblicua, en el decir callando y en el simple juego de palabras» [1981, 46]. Palabras inocentes ocultarían, pues, un significado erótico, según un mecanismo invertido con respec-

Ahora bien, en nuestra opinión el presente villancico se inserta plenamente en la tradición de la canción de mujer. En cuanto a la identidad de género del yo emisor, si bien es cierto que no resulta explícita en el texto, la podemos deducir de la caracterización masculina del tú receptor invocado como 'carcelero', una vez establecido que ese tú no representa a un antagonista que impide el amor por un sujeto ausente del texto, sino a la misma persona amada. De ser así, su explícita identidad sexual desempeña una función de marca genérica del emisor, cuya identidad sexual define por inversión, puesto que en la tradición poética que nos ocupa los interlocutores de la comunicación amorosa son sexualmente diferenciados. Según palabras de Mariana Masera, «si el sujeto se dirige a un hombre entonces marca a la voz del locutor como femenina, y viceversa» [2001, 40].

Cabría objetar que un tópico de la *fin'amors* es precisamente el tratamiento masculino de la mujer —en ocasiones llamada *midons* (*meus dominus*) con arreglo a la asimilación del servicio amoroso al servicio feudal, o designada con pseudónimos (*senhals*) sea femeninos sea masculinos (por ejemplo, Bon Vezi, mon Esteve) en el respeto del secreto de amor[14]— y que con tal tópico se podría relacionar la designación

---

to al de ciertas adivinanzas, donde alusiones obscenas ocultan un significado inocente. *Nulla quaestio* acerca de la legitimidad de la doble lectura auspiciada por Whinnom, sin embargo no cabe la menor duda de que nos hallamos en una latitud expresiva en la que el sentido primario, literal, opta por una 'inocencia' que la más de las veces no pretende ser descifrada, considerando la trascendencia en la fenomenología del amor cancioneril de dos motivos con los cuales tendrá que vérselas el deseo sexual del amante: su misma renuncia desinteresada al conformarse con la sola contemplación de la amada y al aceptar el sufrimiento como prueba de amor; el desdén de la *belle dame sans merçi* y su rigor en la defensa de la reputación. Sin considerar que «[...] concluir desfaze / lo qu'el dessear abiva» (se trata del villancico *No consiento ni me plaze* de Juan de Triana, CMC, nº. 43). A propósito de la interpretación idealista del amor cortés, cfr. Parker, según cuya opinión «la literatura se debe interpretar por lo que dice, no por lo que calla» y lo que dice realmente esta poesía es que «la dama es inaccesible y que el amor permanece sin consumar» [1986, 28 y 34]. Siguiendo al mismo Parker, conviene no extremar ambas interpretaciones más allá de lo razonable, como si el concepto de amor cortés «y sus diversas expresiones se hubieran mantenido uniformes a lo largo de cuatro o cinco siglos: en algunas ocasiones la actitud básica se idealizará, en otras se hará sensual» [1986, 29].

[14] Edoardo Vallet se niega a interpretar el *senhal* como 'nombre secreto' en función de la praxis cortés del *ben celar*, considerando que a menudo es dedicado, no

'carcelero' en tanto que disfraz de un tú femenino, a partir del cual deducir la identidad masculina del sujeto poético. Hipótesis legítima tanto a la luz de los transvases de ninguna manera inusuales entre registro culto y registro popular como a la luz de una posible interpolación enciniana. Corroboraría semejante hipótesis la faceta metafórica del mismo lexema 'carcelero' que, ajustada al tópico de la cárcel de amor, marcaría una intensificación semántica del *midons*, enfatizando la postura de dominio de la amada y la victimización del amador. La posible filiación cortés de la estrofilla que nos ocupa descansaría, además, en otra metáfora convencional dentro del clima poético palaciego: la herida de amor, responsable de una muerte en vida.

Pues bien, atendiendo a la teoría pidaliana del influjo arábigo-andaluz en los comienzos de la poesía provenzal, tanto bajo el punto de vista de la versificación como bajo el punto de vista del ideario del amor cortés, el uso de *midons* referido a la mujer hasta tendría un abolengo autóctono, enraizándose en el hábito corriente en ciertos poetas andalusíes de llamar a la amada *sayyidí*, 'mi señor', o *mawláya*, 'mi dueño' [1941, 60]. De cualquier modo, es indudable que tal uso, aun hallando cabida en las cantigas de amor[15], en algunas cantigas de

---

ya a la mujer inspiradora del discurso poético, sino a sus destinatarios —damas, señores o amigos del trovador— y que puede ir acompañado de epítetos que permiten la identificación. Siguiendo la indicación de Riquer de incluir los pseudónimos literarios «in quel più amplio processo di 'prestito' dell'ideologia feudale e del suo vocabolario da parte dell'ideologia cortese» [2004-2005, 294], los considera como una transposición dentro del *ludus poético* del uso extraliterario de los sobrenombres nobiliarios, dotados de un valor revelador más bien que ocultador a la manera de los emblemas y de las insignias: «Il *senhal* sembra essere [...] segno di riconoscimento destinato a illustrare più che a celare. Esso illustra chi lo porta, uomo o donna che sia, perché è un marchio di appartenenza [...] Esso diventava un'insegna comune, il distintivo di un poeta, di un signore o di una dama all'interno di 'una cerchia ristretta elitaria'» [2004-2005, 302]. A este autor se remite para un bosquejo de las diferentes opciones interpretativas relativas al *senhal*.

[15] En realidad en las cantigas de amor, donde *senior* desplaza a *dominus* en la acepción de 'señor feudal', el empleo de *senhor* para ambos géneros se debería relacionar con el hecho de que el femenino *senhora* es de formación tardía. Efectivamente, si en castellano aparece documentado ya en el Cid y en otros textos tempranos [cfr. Corominas-Pascual 1986, V, voz 'señor'], en gallegoportugués se generaliza sólo en el siglo XIII en la prosa para ser corriente en el siglo XIV [cfr. Alvar-Beltrán 1989, 29, nº. 31]. Por consiguiente, al referirse a la mujer la forma ambivalente

amigo basadas en el diálogo entre los dos amantes [Lorenzo Gradín 1990, 118] y en el quehacer de poetas catalanes que le permiten tener vigencia hasta los siglos XIV y XV [Riquer 1992, I, 84], escasea en los poetas cancioneriles[16] y brilla por su ausencia en la lírica folklóri-

---

senhor tendría el valor del provenzal *domna*, más bien que del provenzal *midons*, como lo demostrarían los adjetivos que suelen acompañarla: *mha*, *fremosa*, *boa*, etc. [cfr. Brea 1989]. Sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que el uso de *senhor* para designar a la amada no sea desatendido una vez asentado el femenino (que en cambio aparece, como apunta Tavani 1969, 230, en otros registros de la lírica gallegoportuguesa: en cantigas de amigo y de escarnio y en pastorelas). Ello resulta evidente en los trovadores gallegoportugueses tardíos y en ciertos autores del llamado corpus gallegocastellano, cuyo marco cronológico se extiende desde hacia 1370 hasta bien entrado el siglo XV. A esta altura *senhor* alterna con *señora* no sólo dentro del mismo CB, sino dentro de un mismo texto, o bien entre un texto y sus elementos paratextuales como la rúbrica, apareciendo, pues, como un arcaísmo dotado del mismo sabor que el *midons* provenzal, cuya influencia no sería de descartar. Es probable que precisamente al influjo de este arcaísmo de las cantigas de amor se deba la presencia de *señor* con valor femenino todavía en el *Libro de buen amor* ('aquesta mi señor', 92). En cuanto a la colocación en la arquitectura del poema del sintagma basado en el elemento *senhor* — con todas sus posibles variantes ('mia senhor', 'senhor fremosa', 'mia fremosa senhor', 'mia senhor fremosa', 'boa senhor', etc.) y tanto en forma apostrofada como puramente enunciativa —, Tavani subraya el alto porcentaje de cantigas en las que aparece en el *incipit*, puesto que «costituisce un vero e proprio distintivo del genere, la cui presenza è da ritenere discriminata — più che qualsiasi altro indizio — per la definizione del tipo, e in quanto tale non è posponibile al di là dei versi esordiali. Si aggiunga che la collocazione in apertura di quel sintagma, facilmente ripetibile nelle strofe successive alla prima, consente un'agevole messa in opera di certe formule retoriche. Non sorprende, quindi, che quasi tutti i poeti galego-portoghesi abbiano ritenuto importante introdurre il sintagma distintivo entro i limiti del primo distico e che solo alcuni l'abbiano ulteriormente postposto o l'abbiano sostituito con formule equivalenti, imperniate sui sinonimi di *senhor*, come *dona* o *molher*» [s.a., 89-90].

[16] Por lo que me consta, en la poesía cancioneril las contadísimas manifestaciones de este uso se observan más que nada en el corpus gallegocastellano, para cuya delimitación remitimos a Lapesa 1953, 51-59. Efectivamente, en el CB se deben a Pero Ferruz ('aquesta señor', nº. 301 ed. Rivadeneyra), a Villasandino ('boa señor', núms. 13 y 27; 'aquesta señor', nº. 16; 'miña señor', núms. 18 y 19; 'ffermosa señor', nº. 45) y a una sátira de Pero Vélez de Guevara (nº. 322), que Beltran [2002b] estima ser el testimonio más fiel de la vieja cantiga de escarnio al margen de los grandes cancioneros trovadorescos. Mas véase también el decir nº. 231 de Imperial, donde tal uso aparece tanto de forma directa como indirecta a la hora de aconsejar que callen «[...] quantos escripvieron loando señores, / que tal es aqueste

ca castellana[17]. No parece probable, pues, que 'carcelero' represente una variante hiperbólica del *midons* provenzal en cuanto designación masculina de la amada.

A su vez, el *senhal* alcanza una expansión peninsular gracias a la lírica catalana medieval, donde figura inclusive en su forma masculina, como en el caso de 'Mon Gentil Cavhaler' de Joseta [cfr. Riquer 1944, 247-261][18]. Sin embargo, el canon cortés sufre, al irradiarse, una re-codificación que tanto en la lírica gallegoportuguesa como en la lírica castellana conlleva la supresión del *senhal*. Tal vez lleve razón Lapesa al afirmar que «mientras que en el Sur de Francia la poesía cortés fue predominantemente un tributo de amor extramatrimonial a la mujer casada, lo que requería clandestinidad, la lírica trovadoresca española se dirigía con preferencia a las doncellas, con lo que la licitud del amor hacía menos necesario el sigilo; pero la leyenda de Macías prueba que también se cantaban pasiones adúlteras, con los consiguientes riesgos» [1957, 12][19]. Sea como fuere, lo cierto es que

---

entre las mejores». En el CE este uso se observa en dos composiciones anónimas: la nº. I, que otros códices atribuyen al mismo Estúñiga, y la nº. XXXV. En el CP (1465 *ca.*) el mismo uso se detecta en versos galleguizantes anónimos, probablemente de Pedro de Santa Fe: «Adeus miña boa senyor, / que o amo mas que ami / non reço miña fi / que vos ser bon seruidor» [nº. 229]. Esta estrofa vuelve a aparecer intercalada en una composición de Gonçalvo de Torquemada [nº. 115] y, limitadamente al primer verso, en otra de Montoro [nº. 130]. 'Minya senyor' se la llama a la amada, además, en la única composición de Pedro de Portugal presente en este cancionero [nº. 160], escrita en su lengua nativa y luego castellanizada por el copista [cfr. Vendrell de Millás 1945, 23]. En cuanto al CG (1511), sobre el que no hemos efectuado una pesquisa, remitimos a Tavani, quien excluye la presencia de este uso en sus autores [1969, 211]. Un uso que curiosamente se detecta en otro muy diferente clima poético: en el romance *La mañana de San Juan* de Meléndez Valdés, donde un pastor se queja por haber sido olvidado por su 'dueño hermoso'.

[17] Una excepción tardía, perteneciente al cancionero popular decimonónico, es la siguiente: «Se fue mi dueño querido / y solito me ha dejado, / como pajarito triste / de rama en rama volando» [CPE, nº. 3419].

[18] Sobre la autonomía de las formas y funciones del *senhal* catalán con respecto a las del *senhal* occitano cfr. Scarpati 2005.

[19] Véanse las más convincentes interpretaciones de Ferrari [1984] y de Formisano [1994] acerca de la supresión del *senhal* en horizontes de recepción de la poesía provenzal que constituyen una «periferia tendencialmente extravagante», como el gallegoportugués y el italiano. Los dos estudiosos subrayan que tal supresión es ocasionada por el tratamiento diferente reservado a su 'contenedor', la *tornada*, que

la discreción, que en todo caso la reputación de la mujer solicita en la poesía cancioneril, desemboca en el silencio del amador e inclusive en el encubrimiento de la identidad femenina, pero mediante la 'donna dello schermo'[20] y no mediante el empleo del *senhal*, cuya supervivencia se puede atisbar, en la primera generación de poetas cancioneriles, en el uso de nombres ficticios para designar a la dama, tales como Belaguisa en Pero Ferruz y Estrella Diana en Francisco Imperial [Roncero López 2004, 13], los cuales sin embargo desconocen su disfraz masculino. Lo mismo ocurre con posibles fórmulas perifrásticas de reticencia para con el nombre de la amada[21], detectables también en el ámbito folklórico[22].

---

representa el 'spazio sociale' de la composición en tanto que desempeña una función de envío. Despojados de semejante función, tanto la *finida* de las cantigas como el *commiato* de los sicilianos no tardan en expeler datos referenciales tales como el *senhal*, algo que indica una «decontestualizzazione della dottrina della *fin'amors* a scapito della sua valenza sociale, da cui emerge una nozione ora astratta, ora intimistica della relazione amorosa» [Formisano 1994, 89].

[20] Véase, por ejemplo, la siguiente composición de don Alvaro presente en el CB: «Mi persona siempre fue / et allí será tod'ora / servidor de una señora / la cual yo nunca diré». En cuanto a la 'donna dello schermo', véase la canción *Se que pueden bien decir* de Francisco Bocanegra en el CP y la copla *El aguja del cuadrante* del Comendador Escrivá en el CG. En realidad, como no hay regla sin excepción, no faltan derogaciones a la obligación del secreto y en el corpus cancioneril una serie de juegos verbales aparecen dirigidos a revelar, más que a encubrir, el nombre de la amada. Sin embargo, no es intrascendente el hecho de que semejantes derogaciones merezcan el reproche de Diego de San Pedro [cfr., a este propósito, Scudieri Ruggieri 1956, 42, y De Nigris 2005].

[21] Una rápida muestra entresacada del CP: «[...] loar / a quien fui amar» [nº. 2]; «amando a quien no pudo haver» [nº. 4]; «la que me non quiere amar» [nº. 46]; «la que sirvo» [nº. 105]; «quien la mi vida sostiene» [nº. 128]; «de aquella a quien de grado / con gran voluntat servía» [nº. 131]; «la que tenya mi vida» [nº. 140]; «de quien tanto bien atiendo» [nº. 212]; «la que siempre he amado» [nº. 244]; «la que me faz morir» [nº. 300]; etc.

[22] En este ámbito, fórmulas neutras de reticencia a la hora de referirse a la amada, tales como «el biem que escogí» [NCALPH, nº. 56], «no quiero más bien / d'aqueste que tengo» [NCALPH, nº. 62B]; «allá miran ojos / a do quieren bien» [NCALPH, nº. 66A], conviven con referencias onomásticas que hacen que nos sean familiares las tres morillas Axa, Fátima y Marién, la portuguesa Madanela y las varias Juanas, Marías, Catalinas, Isabelas, Teresas, Mengas, etc., a menudo nombradas inclusive mediante el apellido (a propósito de la onomástica tradicional cfr. Botta 2007).

Sería improbable, pues, la presencia en nuestro villancico de un uso tan insólito en ambos registros poéticos, alto y bajo, de la tradición castellana, eventualmente justificable como exotismo y arcaísmo en tanto que remedo de la antigua poesía provenzal[23]. Improbabilidad que podemos corroborar atendiendo a los aspectos formales. En efecto, es cierto que 'carcelero' resulta compatible con el *senhal* bajo el punto de vista gramatical y sintáctico, tratándose de un sustantivo con valor de vocativo[24]. También es cierto que comparte el hecho de enfocar en un sintagma elocutivo la articulación semántica de la composición y más en general una de las categorías esenciales de la *fin'amors* [cfr. Fuksas 2005]. Sin embargo, difiere en cuanto a la colocación en la estructura estrófica, que en la *cansó* provenzal suele ser la *tornada*, estrofa final que desempeña una función de envío. Dicha función en la praxis poética enciniana podría ser asumida, más bien, por los acrósticos, *locus a nomine* que «sirve[n] para velar o revelar la destinataria de la composición o el autor» [Asensio 1970, 161][25].

En fin, la identidad femenina del sujeto lírico resulta corroborada por el tema de la cita de amor declinado mediante el motivo de la espera anhelante, que, según observa Mariana Masera, «es un tópico propio de la voz femenina, que se manifiesta en su lenguaje, tanto en su coraje y su rebelión contra el amante traicionero como en la desesperación y angustia causada por la ausencia» [2001, 62]. Así la espera sería un connotador no sólo del popularismo del texto, no siendo concedida al amante cortés, sino también de la femineidad del sujeto poético, que aquí podríamos calificar de 'niña', siguiendo otras incursiones encinianas en el universo del sincretismo culto-popular, como luego veremos.

---

[23] Todo ello queda dicho dejando de lado el hecho de que el término 'carcelero' referido a una mujer podría explicarse en la medida en que designa una ocupación típicamente masculina, si bien en la fraseología cortesana no deja de aparecer la forma femenina, como se observa, por ejemplo, en Castillejo: «[...] do son glorias las cadenas / y dama la carcelera / [...]» [1998, 30].

[24] Para un estudio pormenorizado de los aspectos formales del *senhal* en la lírica provenzal se remite a Edoardo Vallet, 2003.

[25] Bustos Táuler pormenoriza la cuestión de los acrósticos encinianos [2009, 164-170]. Sin establecer una conexión con el *senhal*, les reconoce una función que va más allá de la retórica de la agudeza cancioneril.

Ahora bien, si no dudamos en excluir la hipótesis de que 'carcelero' designe o encubra a una mujer al amparo de ciertas convenciones corteses, no podemos menos de notar la presencia en nuestro villancico de añejos motivos cancioneriles cuales la cárcel de amor y la muerte por amor. Es cierto que estos motivos alcanzan una difusión considerable en la poesía tradicional hasta configurarse, también en su marco, como verdaderos tópicos. Es más, incluso podrían hacer gala de un anclaje en la tradición popular, remontándose al horizonte lírico de las jarchas, al que se deben versos muy a tono con los nuestros, cuales: «Muero de mi esperar, madre, / esclava del plazo» [García Gómez 1975, 365], o bien «Dime qué he de hacer. / A este amigo espero: / por él moriré» [García Gómez 1975, 420][26]. Ello no obstante, tales motivos guardan estrecha relación con la escuela trovadoresca, que resulta inequívocamente evocada.

Además, es interesante observar que la mismísima exhortación del amante a no tardar se halla asentada también en la lírica cancioneril gracias a uno de sus mayores exponentes, muy imitado por Encina: Jorge Manrique, en quien tal exhortación, aclimatándose al *ethos* cortés, se dirige, no ya a la persona amada, cuya distancia es infranqueable[27], sino a la muerte natural, si bien con el mismo fin de desalojar del alma del yo lírico la muerte en vida causada por el amor. No obstante esta divergencia, el formulario manejado por ambos poetas es el mismo: «No tardes, muerte, que muero», dice Manrique en el *Cancionero general*, «No te tardes que me muero», dice Encina. Formulario al que se amoldará fielmente Santa Teresa al dar voz a la amante mística, quien invocará a la muerte liberadora al igual que el amante cortés, mas con otro fin: el de alcanzar al Amado en la vida verdadera, la de arriba: «Muerte do el vivir se alcanza / no te tardes, que te espero, / que muero porque no muero». Tres eslabones, pues, de un mismo clima expresivo, ajusta-

---

[26] En cuanto a la teoría del estrato popular subyacente a la poesía trovadoresca, interpretada como una reelaboración erudita de los *Frauenlieder*, cfr. Spitzer 1974, 55-86; y para un *excursus* más general cfr. Frenk 1985.

[27] Una excepción que confirma la regla se divisa en el *Fin* del *Dezir* de Garçia de Pedraza *O, castillo, tan famosso*, donde la exhortación a no tardar se dirige a la amada: «No tardes que yo lo veo / que s'enciende / la muerte por donde creo / que m'atiende» [CP, nº. 249].

do al *ethos*, respectivamente, de la canción de mujer, de la lírica cortés y de la poesía mística[28].

A la vista de lo indicado más arriba, nuestro villancico/cabeza representa un caso ejemplar de sincretismo poético, puesto que un entramado temático popularmente connotado —la queja de una mujer por la demora de su amado— recibe infiltraciones metafóricas de sello cortés, lo que no debe extrañarnos si se considera —como apunta Frenk [2006, 19-41 y 42-57]— la relación simbiótica entre campesinos y señores en el sistema feudal y el papel de intermediarios entre los dos estamentos desempeñado por los juglares[29]. O bien si se considera, como apunta Botta, que a partir del siglo XV el medio de transmisión de ambas producciones líricas, la culta y la popular, son muchas veces los mismos cancioneros: «Un mismo canal, un mismo cauce, un mismo filtro que justifica préstamos, transferencias y una consiguiente mezcla de modalidades» [1999, 219]. Efectivamente, cabría preguntarnos si el barniz de cultismo que se aprecia en nuestro texto no se debería al mismo Encina, puesto que era costumbre del poeta erudito someter a una actitud 'enmendadora' el caudal popular a la hora de transcribirlo, de engastarlo o de glosarlo, actitud que evidentemente no se expresaba sólo en la regularización silábica y rímica de ese mismo caudal, sino también en su adaptación a determinadas

---

[28] Un lazo de unión subterráneo podría divisarse entre nuestro campo relacional y la siguiente copla popular: «¿Dó estás?, no te ve[o]; / ven, muerte, ¿qué ag[uardas]? / No tardes, que tardas / a tanto deseo» [NCALPH, nº. 822]. Aquí, la exhortación a no tardar dirigida asimismo a la muerte se entronca con la tradición de la canción de amor anónima *¿Dónd'estás que no te veo?*, que al parecer forma parte de la misma familia temática de la de nuestro 'Carcelero', girando alrededor de los motivos, por cierto tópicos, de la ausencia de la persona amada, objeto de la invocación, y del cautiverio amoroso del sujeto poético, esta vez declinado según un punto de vista masculino: «¿Dónd'estás, que no te veo? / ¿Qu'es de ti, spera[n]za mía?, / q'a mi que verte deseo, / myl anyos se faç hun día. // ¡Ay, tal es tu formosura / e tu tierna joventut / que cun tu gentil figura / me fieres e das salut! / Conmigo mesmo guerreo / si te desamar podría, / mas al fin cativo creo / quedar de tu senyoría». En cuanto a la tradición de esta canción, cuyo primer testimonio se halla en el *Canzoniere di Montecassino* (1480 *ca.*), cfr. Elia-Zimei 2005, 65-77, y Baldissera 2005, 167-175.

[29] Quien pone el acento en los fenómenos de descenso de elementos literarios del nivel culto al nivel popular es Aguirre 1965. Sobre los intercambios y préstamos entre el campo léxico culto y el campo léxico popular cfr. Botta 1997, 1999 y 2002.

estrategias retóricas. Y finalmente cabría preguntarnos si la estrofilla no sería una creación del mismo Encina imitativa de la musa popular. Sea como fuere, lo que nos interesa no es la génesis del texto en aras de una, tal vez utópica, autenticidad popular, sino el hecho de que, o bien adoptado o bien imitado de los labios populares, este texto delata una interactividad culto/popular en un poeta erudito, que nos parece, al amparo de Menéndez Pidal, una de las señas de identidad de la literatura española.

Sondeando, ahora, su faceta métrico-estilística, se trata de un caso de semi-isosilabismo, puesto que el tetrasílabo, sede del vocativo, se configura como un verso quebrado en el contexto octosilábico. Caracterizada, bajo un punto de vista rímico, por el consonantismo, la estrofilla presenta una peculiar figura de la *iteratio*, la epanalepsis, que en este caso consiste en la repetición literal y total del primer verso después del verso quebrado, la cual, no agregando nada nuevo a la anécdota, resulta dotada de una función más bien enfática y rítmica. «Gráficamente vemos a ese 'carcelero' cuatrosílabo, preso él mismo entre los barrotes de sus dos versos guardianes, gemelos y exactos como ellos mismos» [García Blanco 1944, 32].

Si bien es cierto que ni el octosílabo ni los juegos iterativos son elementos privativos de la lírica popular[30], seguramente la caracterizan de una manera vigorosa. Y señaladamente la repetición del primer verso que, literal o variada, total o parcial, actúa en el villancico como importante principio estructurador, independientemente del tipo de estrofa (dísticos, tercetos o cuartetas) [cfr. Sánchez Romeralo 1969, 166-173].

Por lo que atañe a la configuración rímica, en principio no hay por qué postular una intervención culta, ya que el consonantismo no deja de hacer resonar su juego fónico 'vicioso', diría Antonio de Nebrija, también en la versificación popular. Efectivamente, por lo que se desprende de los repertorios de lírica popular medieval, en los tercetos la relación rímica, que suele establecerse entre el segundo verso

---

[30] El mismo Encina en su *Arte de poesía castellana* incluye entre 'las galas del trobar' una serie de técnicas iterativas, a saber: la anadiplosis ('encadenado'), el quiasmo ('retrocado'), la geminación ('redoblado'), las rimas internas ('multiplicado'), la anáfora ('reyterado').

(independientemente de ser quebrado) y el tercero, a menudo se caracteriza por el consonantismo, generalmente oxítono[31], tal como el mismo Encina sabe muy bien puesto que casi nunca admite en su *Cancionero,* como cabeza de los villancicos glosados, tercetos ajenos al esquema aBB[32], sean de corte tradicional, por ejemplo:

Ya no quiero ser vaquero,
ni pastor,
ni quiero tener amor.
[nº. 89]

sean de autor, por ejemplo:

Razón que fuerça no quiere
me forçó
a ser vuestro como só.
[nº. 51]

---

[31] No es ocioso recordar la definición de rima consonante oxítona proporcionada por Encina en su *Arte de poesía castellana*: «[...] quando el pie acaba en una sílaba luenga que vale por dos, entonces contamos aquella sola por última y penúltima y desde aquella vocal donde está el postrer acento largo, desde allí ha de consonar un pie con otro con las mesmas letras, assí como si el un pie acaba en 'coracón', y el otro en 'passión', desde aquel 'ón', que vale por dos sílabas, dezimos que es el consonante» [1978, 24]. Habida cuenta de la teoría de Encina, según la cual la seña de identidad de la rima consonante es la repetición de todos los sonidos a partir de la última sílaba acentuada, podemos decir que en esta categoría cabe también la rima aguda que termina en vocal, en la que efectivamente se produce una coincidencia total de sonidos, aunque se trate de un sólo sonido vocálico. Acerca del carácter anfibio de esta tipología de rima interviene José Domínguez Caparrós: «Cuando las palabra agudas no tienen ningún sonido después de la vocal acentuada, pueden considerarse como rimas consonantes —repetición de todos los sonidos— o como rimas asonantes —repetición de los sonidos vocálicos. El que sea asonante o consonante dependerá de las otras rimas que aparezcan en el poema» [1985, 127]. Véase también Baehr: «La identitad de sonidos en rimas agudas, terminadas en vocal (parti*ó*: mand*ó*), podría considerarse, según la definición, como asonancia; sin embargo, se la considera como ambivalente, es decir que rimas de esta clase pueden ser empleadas como consonantes en la poesía de rima aconsonantada y como rimas asonantes en la poesía de rima asonantada» [1984, 63].

[32] Empleamos la mayúscula cuando se trata de rimas consonantes y la minúscula cuando se trata de rimas asonantes.

He aquí una pequeña muestra del repertorio tradicional:

Tres morillas m'enamoraron
en Jaén
Axa y Fátima y Marién.
[CMP, nº. 24]

Por las sierras de Madrid
tengo d'ir,
que mal miedo he de morir.
[CMP, nº. 311]

A los baños del amor
sola m'iré
y en ellos me bañaré.
[CMP, nº. 149]

Aquel cavallero, madre,
¿si morirá
con tanta mala vida como ha?
[CMP, nº. 350]

Estas noches atán largas
para mí
no solían ser así.
[CMP, nº. 410]

A sombra de mis cabellos
se adurmió:
¿si le recordaré yo?
[CMP, nº. 360]

Madre, ¿para qué nací
tan garrida
para tener esta vida?
[CMP, nº. 71]

¡Ay, triste de mi ventura!,
qu'el vaquero
me huye porque le quiero.
[CMP, nº. 154]

Llaman a Teresica,
y no viene:
¡tan mala noche tiene!
[NCALPH, nº. 1629B]

Menos frecuentes son los tercetos de pie quebrado asonantados (abb), por ejemplo:

Cogióme a tu puerta el toro
linda casada;
no dijiste: 'Dios te valga'.
[NCALPH, nº. 652]

Y rarísimos son los carentes de rima (abc). Según me consta, sólo uno en NCALPH:

No me entréys por el trigo,
buen amor,
salí por la lindera.
[nº. 1104]

El consonantismo no es, pues, un rasgo inusual en el repertorio de los villancicos tradicionales. Lo inusual es, más bien, la presencia de un verso quebrado consonante en el esquema estructural específico de nuestro villancico que, basado en el desdoblamiento del primer verso, suele presentar, viceversa, un verso quebrado asonante. El resultado es, pues, un trístico monorrimo 'imperfecto', en la medida en que combina la asonancia del verso quebrado con la falsa consonancia de la palabra que rima consigo misma (AaA^1). Ello se observa, por ejemplo, en el siguiente villancico glosado por Encina:

Ya soy desposado,
nuestr'amo;
ya soy desposado
[CMP, nº. 309]

y en estos otros:

Si lo dizen, digan,
alma mía;
si lo dizen digan.
[CMP, nº. 193]

¡Quién m'aora'cá mi sayo,
cuytado!
¡Quién m'aora'cá mi sayo!
[NCALPH, nº. 6]

Perdíme por conoceros,
ojos morenos,
perdíme por conoceros.
[NCALPH, nº. 352]

¡Ya viene la madrugada,
galana!
¡Ya viene la madrugada!
[NCALPH, nº. 1079]

¿Qué queréys que os trayga,
delicada?
¿Qué queréys que os trayga?
[NCALPH, nº. 1792]

En otros casos, el vocativo se sustrae a todo juego rímico, como se desprende del siguiente villancico glosado por Encina que, aunque presenta la misma estructura verso-vocativo-repetición inmodificada del verso, se suele transcribir con dos versos precisamente por la ausencia de rima entre el vocativo y el verso repetido:

Vuestros amores he, señora,
vuestros amores he.
[CE, nº. 118]

He aquí más ejemplos:

¡Al alva venid, buen amigo!
¡Al alva venid!
[CMP, nº. 7]

Yo con vos, señora,
yo con vos.
[CMP. nº. 21]

Aquí viene la flor, señoras,
aquí viene la flor.
[CMP, nº. 75]

No pueden dormir, mis ojos,
no pueden dormir.
[CMP, nº. 114]

Mi ventura, el cavallero,
mi ventura.
[CMP, nº. 153]

Por beber, mi madre,
por beber.
[CMP, nº. 235]

Véanse también:

¡Mal aya quien los enbuelve,
los mis amores!
¡Mal aya quien los enbuelve!
[NCALPH, nº. 480]

No la devemos dormir
la noche santa,
no la devemos dormir.
[NCALPH, nº. 1290]

De estos usos más comunes —es decir, AaA^1 y AbA^1— se aleja el villancico que nos ocupa, puesto que, siendo consonante su verso quebrado, se configura como un trístico monorrimo casi 'perfecto' (AAA^1), bastante raro en el repertorio estudiado, según se acaba de ver[33]. Precisamente en este rasgo diferencial, pues, podríamos vislumbrar una estilización del mismo Encina, quien pudo haber introducido 'carcelero' no sólo por ser un lexema bien acorde con el formulario cortés, sino también por ser un elemento apto a una re-

[33] Véanse también «Hilo d'oro mana / la fontana, / hilo d'oro mana» [NCALPH, nº. 3], «Que todos se passen en flores / mis amores, / que todos se pasan en flores» [NCALPH, nº. 625B]; «De venir avéys a la mano / el mal villano, / de venir avéys a la mano» [NCALPH, nº. 1980A]. La forma monorrima perfecta AAA, carente, pues, del elemento autorrimante, se aprecia en contadísimos casos, por ejemplo: «¡Ay, enemigo amor! / ¡Ay, traydor! / ¡Quánto me days dolor» [NCALPH, nº. 755]. «Enganado andais, amigo, / comigo: / dias há que vo-lo digo» [NCALPH, nº. 671].

gularización consonante del verso quebrado en el contexto de un terceto basado en el desdoblamiento del primer verso.

Vocativos de raigambre cortesana más difundidos en el acervo folklórico hubieran sido 'caballero', en primer lugar, y 'escudero'; en cambio, vocativos de raigambre popular hubieran sido 'marinero', 'zapatero', 'molinero'. Dentro de la consonancia, pero fuera de la medida silábica, 'vaquero', 'barquero'. Invirtiendo los términos, fuera de la consonancia, pero dentro de la medida silábica: 'mis amores', 'pastorcico'. Fuera de una conformidad tanto silábica como rímica, 'amigo', 'amado', 'mi alma', 'mi vida', 'corazón', 'mis ojos', etc. Conjeturando una versión anterior a la presunta remodelación de Encina —algo a todas luces ilícito, que sólo lúdicamente nos concedemos—, el vocativo al que acudiríamos sería 'amor' o bien el popularísimo, y métricamente más ajustado, plural 'mis amores', no sólo por implicar el esquema más común AbA[1], sino también por su consanguineidad con este otro villancico:

> Amor, no me dexes,
> que me moriré.
> [Alvarez Gato 1928, nº. 87; NCALPH, 544][34]

La hipótesis de una regularización consonante del verso quebrado cual fruto de su propia cosecha dista de ser descabellada si se considera la predilección del poeta por este tipo de rima[35], que aquí pare-

---

[34] Piénsese también en 'aquel pastorcico' y en aquel 'amigo' que en el CMP dejan a sus amadas esperando, cuya notable fortuna literaria es atestiguada por una cadena de reescrituras que abaten las fronteras temporales, geográficas y sociales (*infra*, cap. IV).

[35] Como observa Ynduráin, la rima asonante le parece a Encina una *deminutio*. Efectivamente, si refiriéndose a los villancicos del «tiempo antiguo» menosprecia la posible falta de rima al atribuirla al hecho de que «entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar», refiriéndose a los romances 'del tiempo viejo' menosprecia la posible presencia de la rima asonante al definirla en vía defectiva: «los romances suelen yr de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie y aun los del tiempo viejo no van en verdaderos consonantes». No será por casualidad que «Encina no utilizará nunca la rima asonante en ninguna de sus obras, sean del nivel que sean. Y no la utiliza, en mi opinión, porque desea mantenerse en el nivel de letrado, para no descender a la vulgaridad de los copleros sin letras ni arte» [Ynduráin 1999, 265].

ce llamada a contrabalancear la falsa consonancia de la palabra autorrimante, que el poeta aborrece abiertamente en su *Arte de poesía castellana*, de acuerdo con la preceptiva provenzal:

> [...] avémosnos de guardar que no pongamos un consonante dos vezes en una copla, y aun si ser pudiere no lo devemos repetir hasta que passen veynte coplas, salvo si fuere obra larga, que entonces podrémoslo tornar a repetir a tercera copla o dende adelante aviendo necessidad; y qualquiera copla se ha de hazer de diversos consonantes, dando a cada pie compañero o compañeros, porque si fuessen todos los pies de unos consonantes parecería muy mal [1978, 24-25].

Precisamente la animadversión de Encina por la falsa consonancia que brota del *mot tornant* hace pensar que no es él el autor de este villancico, cuyos ulteriores rasgos de popularismo son el tuteo y ese nexo sintáctico 'que', el cual, dotado aquí de un valor causal, constituye un verdadero estilema popular [cfr. Sánchez Romeralo 1967 y 1969]. También la oración exhortativa representa un rasgo de estilo de la lírica popular, debido a su alto índice de frecuencia en ese ámbito [cfr. Sánchez Romeralo 1969, 274 y ss.]. Por último, la redundante forma pronominal que caracteriza el texto —«no *te* tardes, que *me* muero»— contribuye a conferirle un sabor más bien coloquial.

Dentro de la misma tipología estrófica, es interesante el caso del siguiente villancico glosado por Encina:

Vencedores son tus ojos,
mis amores,
tus ojos son vencedores

en donde se consigue evitar, a pesar de la estructura desdoblada, la falsa consonancia de la palabra autorrimante en virtud de la repetición invertida del primer verso[36]. Con lo cual Encina experimenta

[36] Está claro que los dos villancicos difieren también en cuanto a la estructura sintáctica, puesto que el primer verso de *No te tardes...* está integrado por dos oraciones (exhortación+explicación), mientras que el primer verso de *Vencedores son tus ojos...* consiste en una sola unidad gramatical. En el siguiente cantar glosado por Juan Fernández de Heredia, otro poeta cancioneril que cultiva la glosa de villancicos tradicionales: «No lloréis, mis ojos tristes, / si podéis, / tristes ojos, no lloréis»

toda la casuística rímica del terceto basado en un esquema desdoblado: desde la forma de *Ya soy desposado*, tal vez la más 'imperfecta' según su 'arte del trobar', puesto que combina una asonancia con una falsa consonancia (AaA¹); pasando por la forma de *No te tardes que me muero*, a medio camino de perfección ya que, aún eliminando la asonancia, conserva la falsa consonancia (AAA¹); hasta llegar a la forma de *Vencedores son tus ojos*, quizás la más 'perfecta' en la medida en que elimina tanto la asonancia como la falsa consonancia ajustándose al esquema aBB, que Encina prefiere para los tercetos en casi todo su *Cancionero* y que reconoce ser el 'más común'[37]:

Ya soy desposado,	A
nuestr'amo;	a
ya soy desposado.	A¹
No te tardes que me muero,	A
carcelero,	A
no te tardes que me muero.	A¹

[CT, n°. 179] se observa una tipología intermedia: al igual que *No te tardes...* presenta una estructura sintáctica binaria (exhortación+condicional), si bien según una organización interna diferente: en efecto, las dos oraciones aparecen dislocadas en dos versos, dada la antelación del vocativo en el primer verso. Y al igual que *Vencedores son tus ojos...* presenta la repetición invertida del primer verso (aBB).

[37] «Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tan bien será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante según más común uso». Aquí, o sea, en el capítulo VII de su *Arte de poesía castellana*, nos parece evidente que Encina emplea el término 'consonante' en el sentido de rima *tout court*, si bien en el capítulo VI emplea el mismo término en el sentido de rima completa en contraposición a rima parcial, 'asonante' (término con el que se refiere más que nada al fenómeno de la equivalencia fónica: «Ay tan bien otros que se llaman assonantes, y cuéntanse por los mesmos acentos de los consonantes, mas difiere el uno assonante del otro en alguna letra de las consonantes, que no de las vocales; y llámase assonante porque es a semejança del consonante, aunque no con todas las mesmas letras, assí como Juan de Mena dixo en la *Coronación*, que acabó un pie en 'proverbios', y otro en 'sobervios', adonde passa una v por una b, y esto suélese hazer en defeto de consonante, aunque b por v, y v por b muy usado está, porque tienen gran hermandad entre sí [...]», 1978, I, 24). Como observa Clarke, «Nebrixa's definition of asonancia seems to approach more nearly the modern meaning — the riming of vowels only» [1953, 257].

Vencedores son tus ojos,	a
mis amores,	B
tus ojos son vencedores.	B

Volviendo a nuestro caso, se ve muy claramente que en los estrechos límites de nuestra miniatura poética se produce una mezcla de implicaciones literarias que le confiere un rostro pluridiscursivo, un semblante expresivo bitonal, culto/popular. Lo cierto es que la glosa enciniana, desarrollada a lo largo de seis estrofas[38], al admitir la anécdota típicamente popular de la doncella que se queja por la demora de su amado, la envuelve en un manierismo cortés que amplifica aún más la pluridiscursividad lírica ya apreciable en la cabeza. Como muestra de estilo amanerado bastaría el verso «sin te vencer me venciste», donde el tratamiento del tema amoroso conjuga el convencional léxico guerrero con convencionales ribetes de conceptismo, que aquí se sirve de un recurso retórico, la *annominatio*, que menudea en la poesía cancioneril para reforzar una antítesis: efectivamente la semejanza verbal que le es consustancial, en tanto que repetición de un lexema variado en su forma, pone de relieve, por contraste, la pugna de ideas. A ello se podría añadir, además de la amplificación del motivo del cautiverio amoroso, el uso de un lenguaje religioso para la expresión del amor profano, siendo la confianza y la fidelidad del amante comparadas a la 'fe' del creyente. Es más, si a lo largo de las tres primeras estrofas el sujeto poético invoca la presencia física de la persona amada para verse librado del sufrimiento producido por la espera, en la penúltima estrofa como recompensa de su servicio de amor pide no ser olvidado, instancia que se puede interpretar tanto en un sentido concreto y contingente —no se olvide, ese hombre, de su enamorada que, *hic et nunc*, está esperando su llegada— como en un sentido abstracto y general, lo que descorporeizaría la anécdota ajustándola a la paradoja cortés del 'amor lejano', que no pretende poseer y goza del estado de no posesión. En cualquier caso, no cabe duda de que todo un conformismo cortés caracteriza la glosa enciniana, que sin embargo no carece por ello de un seguro reverbero

[38] Caracterizada por trísticos monorrimos octosilábicos, la glosa enciniana admite, del sistema estrófico del villancico, el *refrain* pero no la vuelta y tampoco el enlace, según el esquema AAA^1 BBB AA^1.

poético, capaz de estremecer a un lector como José Manuel Blecua, quien individua al mejor Encina precisamente en este villancico [1952, 19].

Hemos dado un largo rodeo para sugerir que el poeta culto introduce en el discurso poético la extraoficialidad de lo popular apropiándose de la voz de una mujer que, según palabras de Dronke, «más que una amada es una amante activa» [1978, 110], cuyo amor, en la medida en que reivindica el encuentro, no puede menos de poseer una índole carnal. Introduce, pues, una fuerza centrífuga con respecto a la palabra oficial que, con su platónica voz masculina y con su representación endiosada de la mujer con arreglo al canon cortés, acaba por ser descentralizada o por lo menos relativizada. Al mismo tiempo esta otredad discursiva, tan elocuente bajo un punto de vista ideológico, se halla confiada a los recursos métricos y estilísticos de la lengua oficial según una actitud asimiladora y no solamente imitativa, responsable de una provenzalización de la canción de mujer. Mejor dicho, según una invención estética que 'modaliza' la palabra 'otra' a la luz de la conciencia expresiva 'propia', actitud del todo legítima siendo Encina, no un folklorista, sino un poeta 'por los cuatro costados', como diría ese otro neopopularista de buena cepa que es Federico García Lorca. Semejante despopularización demostraría que, como dice Maurice Molho [1977, 288], las dos literaturas, la culta y la popular, aun admitiendo toda clase de interferencias, sólo en contadísimos casos llegan a confundirse. Se mezclan, pero las diferencias persisten. En definitiva, cada campana sigue sonando según el metal del que está hecha[39].

Es ahora interesante observar que este otro villancico/cabeza glosado por Encina: «No quiero tener querer / ni quiero querido ser» [nº. 61] es probablemente la traducción masculina de la siguiente canción de mujer: «A nadie quiero querer, / ni quiero querida ser» [NCALPH, nº. 745], la cual, aunque atestiguada por primera vez en

[39] Sobre la transculturación de la voz popular femenina, fenómeno debido al uso de cantares de mujer en la poesía musical cortesana del siglo XVI como tema a glosar (como en nuestro caso) o bien a imitar, cfr. Frenk 2006, 372-286. Una versión cortesana de la canción de espera tan difundida a nivel popular aparece en el CMP: «El bien que estuve esperando / hízose ausente de aquí, / por donde, triste de mí, / quedo penada, llorando, / la muerte ya deseando. // [...]» [nº. 68].

un cancionero del siglo XVI, pudo haber formado parte de un caudal oral anterior a la transmisión textual (manuscrita o impresa), en donde nuestro poeta pudo haber abrevado. También cabe en lo posible que se trate, viceversa, de una creación de nuestro autor desplazada a la boca de una mujer ficticia por obra de un cantor anónimo. Efectivamente, como sabemos gracias al *Prohemio* que Encina dedica a los duques de Alba, ya antes de que se publicara su *Cancionero* 'algunas obrecillas' suyas, divulgadas de forma manuscrita, «andavan [...] tan corrompidas y usurpadas [...] que ya no mías mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sofrir viéndolas tan mal tratadas, levantándole falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixe ni me passó por pensamiento» [1978, 32-33]. En todo caso, es decir tanto en el caso de una dinámica ascendente como en el caso de una dinámica descendente, es indudable que un intercambio fructífero ha traspasado una vez más la línea divisoria que, señaladamente en esa época, separaba la poesía popular de la poesía cortesana. Por si fuera poco, otra canción de mujer aparece en el *Cancionero* de Encina:

Madre, lo que no queréis,
vos a mí no me lo deis.

Que bien veis que no es razón
que cative el corazón
y que ponga mi afición
con quien vos aborrecéis.

Para vos buscáis amores
los más mozos y mejores,
y a mí daisme los peores,
los más viejos que podéis.

Si quereis que bien os quiera
y havéis gana que no muera,
en cosa tan lastimera
vos a mí no me habléis.

Fin

Donde no hay contentamiento
siempre bive el pensamiento
lastimado de tormento
como vos muy bien sabéis.
[1972, nº. 78]

Esta cabeza no figura en las recopilaciones de poesía popular de Alonso [1942], Alonso-Blecua [1964], Alín [1968 y 1991], Beltrán [1990] y Frenk [1990 y 2003], y es probable que sea, junto a la glosa, una creación de Encina a la manera de la canción de mujer, si bien con patentes anomalías.

El parentesco de este villancico glosado con la canción de mujer se fundamenta en la presencia de un sujeto poético femenino que desahoga su mal de amor dialogando con su madre, cuya voz ausente confiere al texto un carácter monológico[40]. En cuanto a la identidad de género del yo lírico, si bien es cierto que tampoco en este caso resulta explícita, la podemos desprender de la anécdota, ya que sólo una hija, y no un hijo, puede compartir amantes con su madre, considerando que en esta tradición poética no figura la homosexualidad[41]. Es de suponer, pues, que nos encontramos ante un yo femenino elíptico.

Tal como ocurre a veces en la canción de mujer, el interlocutor de la protagonista es una madre tirana. Sabido es que la figura arquetípica de la mujer oscila entre una Gran Madre benigna y protectora y una Gran Madre terrible y devoradora. Emanaciones de esta conceptuación negativa de la Madre parecen ser las madres represivas que en el cancionero tradicional castran, en razón del estamento social o de la reputación, los sentimientos amorosos de sus hijas, impidiéndoles

[40] En cuanto a las formas del discurso en la canción de mujer cfr. Lorenzo Gradín 1990, y Masera 2001.

[41] Discrepamos de Lorenzo Gradín [1990, 85-86] en la consideración de la invocación a la madre como marca distintiva de la canción de mujer, cuya estratégica colocación en el incipit actuaría como verdadera insignia genérica. Según hace constar Masera [2001, 23], tal invocación constituye un cliché compartido por la voz masculina, como en el caso, entre otros, de la siguiente canción: «De los álamos vengo, madre, / de ver cómo los menea el aire. / De los álamos de Sevilla, / de ver a mi linda amiga. / De ver cómo los menea el aire, / de los álamos vengo, madre» [NCALPH, nº. 309b].

una necesaria individuación (recuérdense el villancico de Santillana y toda una hueste de canciones sobre el tema de 'guarda me ponéis'). Sin embargo, nuestro villancico presenta el caso anómalo de una mala madre que impide el 'contentamiento' de su hija no por vigilarla, sino por rivalizar con ella[42].

La circunstancia inusual de una madre rival de su propia hija caracterizada de moza en celo, circunstancia en la que descansa un dejo más bien tabernario, hace que este texto se configure como una expresión atípica de la canción de mujer, dentro de cuya categoría se podría establecer una parcial relación con la canción de malcasada, aunque de este subgénero falta lo esencial, es decir la condición de casada de la mujer, siendo la figura del marido reemplazada por un sujeto masculino plural no institucionalizado: los 'amores'. Sin embargo, se pueden apreciar varios rasgos compartidos: además del diálogo con la madre, la insatisfacción sexual de la muchacha y su rebeldía contra la autoridad que la obliga a una relación indeseada, autoridad aquí representada por la madre mientras que en otros casos por el padre o por el mismo marido. Además, el deseo de una buena elección, que en la tradición alterna con el deseo de soltería; la autovaloración de la protagonista que, implícita en la reivindicación de un buen amor, se yuxtapone a la *descriptio* denigrante de la figura masculina múltiple, cuyas caracterizaciones de 'viejos' y de 'peores' aluden claramente a una insuficiencia viril, remitiendo al tópico del viejo impotente.

Es de notar la simetría opositiva entre este villancico, que en el *Cancionero* de Encina cierra la sección de los villancicos, y el que principia la misma sección, a su vez dedicado a una madre, mas bien diferente, la madre de Dios (*Ya no quiero tener fe*). Y es de notar su carácter especular con respecto a este otro villancico que, basado en el atesoramiento de una estrofa 'ajena', presenta la otra faceta del arquetipo materno:

¡Oh castillo de Montanges,
por mi mal te conocí!

[42] En otro caso extremo, la 'mala madre' protagoniza un sentimento incestuoso: «Por amores lo maldixo / la mala madre al buen hijo: // "¡Sí pluguiese a Dios del cielo / y a su madre Santa María / que no fueses tú mi hijo, / porque yo fuesse tu amiga!" / Esto dixo y lo maldixo / la mala madre al buen hijo» [NCALPH, nº. 504].

¡Cuitata de la mi madre
que no tiene más de a mí!

Conocíte, desdichado,
por mi desastrada suerte,
no porque tema la muerte,
ni de mí tenga cuydado;
mas me siento lastimado
en verme dentro de ti,
por la triste de mi madre,
que no tiene más de a mí.

Y no me pena perderme,
pues la causa me consuela,
mas es razón que me duela
porque no supe valerme.
Quisiera muriendo verme
delante quien me vencí.
¡Cuytata de la mi madre,
que no tiene más de a mí!

No muere quien, desque muerto,
dexa la fe por memoria,
que en la muerte está la gloria
y el vivir es desconcierto;
pues amé tan descubierto
muera, si lo merecí.
¡Cuytata de la mi madre,
que no tiene más de a mí!

Fin

Assí que quien pena y arde
en amores, si es discreto,
procure tanto secreto
que de sí mesmo se guarde;
porque temprano que tarde
nunca amor secreto vi.
¡Cuytata de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
[1972, n°. 53]

En opinión de Menéndez Pidal, este villancico/cabeza se refiere a acontecimientos políticos de hacia 1430, probablemente relacionados con la entrada de los Infantes de Aragón en Castilla [1968, 100. Cfr., también, Menéndez Pidal 1953, I, 371]. En todo caso, en la glosa enciniana esta sugerencia desemboca en la alegoría del 'castillo de amor' que, al igual que la análoga de la cárcel de amor, protagoniza la imaginería cancioneril, como lo demuestra Jorge Manrique, entre otros muchos poetas, con su poema del mismo título recogido en el *Cancionero general*. Por sus efectos contrastivos, lo interesante es que semejante ademán trovadoresco resulta desfamiliarizado a renglón seguido por la irrupción de uno de los elementos más característicos de la vertiente lírica popular, a su vez evocado en el exordio: la madre. Efectivamente, la queja del sujeto poético no se debe al 'morir viviendo' en que se traduce el amor avasallador, sino a la pena por su madre, a quien descuida muy a pesar suyo en razón de la enajenación amorosa que padece.

Sabido es que el motivo de la madre, prácticamente ausente en la poesía cortés, representa una de las señas de identidad de la poesía popular, hasta el punto de que Lope de Vega afirma que «Sin niña y madre no hay letra» (*La Niña de Plata*), como ha sido recordado ya muchas veces[43]. Por su parte, Menéndez Pidal pone de relieve la tradicionalidad de esta 'especialidad hispana', que constituye una constante en los repertorios mozárabe, gallegoportugués y castellano:

> Resulta así que la madre, confidente constante, guía cariñosa y protectora del amor virginal, es una especialidad hispana, muy tradicional, pues se destaca con sorprendente coincidencia a través de nueve siglos: primero en los cantares de *habib*, oídos a los mozárabes andaluces por los poetas árabes y hebreos, cantos de gusto extraño a la antigua literatura árabe; después, en las cantigas de amigo, arregladas por los juglares y trovadores galaico-portugueses o en los villancicos que glosaban a porfía los poetas y músicos caste-

[43] En la *Dorotea* insiste humorísticamente: «A ti sola te sufriera villancico que entrara con *madre*, porque en fin la tienes y eres tan niña, pero no a unos barbados, quando comiençan: "Madre mía, mis cabellos", aunque ya mejor lo pueden dezir los hombres que las mujeres» (II, v).

> llanos, y que se repiten hoy en todas las regiones de la península […] [1968, 123][44].

Asimismo persuadidos de su extendida tradicionalidad, Rodríguez Marín y Melchor de Palau dedican al tema de la madre un capítulo de sus recopilaciones, respectivamente «Cariños y penas filiales» en *Cantos populares españoles* (1882-1883) y «Madres e hijos» en *Cantares populares y literarios* (1900). A su vez, Federico García Lorca [1994, 738] subraya su centralidad en la copla flamenca que, germinada en el seno de la tradición popular andaluza, es un válido testimonio de la perduración de este motivo[45].

Matriz y custodia de la vida y principio de amor, la madre representa un importante binomio simbólico que explica su elevado índice de frecuencia en la lírica popular, la insistente apelación a ese *tú esencial* que adquiere, como subraya Luis Rosales, tanto un tono afectivo como invocativo y tanto un carácter humano como sacral [1987, 97-98][46]. Y al igual que en nuestro texto, en muchas cancio-

---

[44] Es de advertir que Hitchcock niega la operatividad de tal concepto en las jarchas, donde, en su opinión, «la palabra 'mamá', con el sentido de madre, no existe [...]» [1977, 2].

[45] Tema que Lorca enlaza con el matriarcado de la sociedad gitana [1994, 738] y que se podría poner en relación con el marianismo imperante en Andalucía, 'tierra de María Santísima'. Efectivamente, en la Virgen se pueden detectar, también desde el punto de vista iconográfico, elementos propios de las Grandes Madres, deidades ctónicas generadoras por autofecundación o por hierogamia con el cielo, atestiguadas no solamente en el area mediterránea y cuyo desarrollo más amplio ha sido hipotizado, tal vez cuestionablemente, precisamente en el ámbito de las culturas matriarcales [cfr. Eliade 1986]. Es menester considerar que María es sí hija de su hijo, pero también Virgen Madre de Dios (Theotokos), en palabras de Lorca «Reina celeste de todo lo criado» [*Luna y panorama de los insectos (el poeta pide ayuda a la Virgen)*]. Además, la Virgen resulta asociada a la Tierra, en la forma, por ejemplo, de las Madonas arbóreas atestiguadas por una amplia literatura antropológica, y uno de los elementos de las Grandes Madres es precisamente el árbol con sus raíces hundidas en la tierra nutricia. Resulta asociada también a la luna, otro emblema de la Gran Madre [asociación detectable en la lorquiana *Luna y panorama de los insectos (el poeta pide ayuda a la Virgen)*].

[46] En las coplas desborda la exaltación del papel protector de la madre: «No yores, que es tontería; / nunca pasé yo una pena / mientras mi mare bibía» [*CFC*, *soleares*, pág. 138; *CPE*, IV, n°. 6339]; «Ya se murió mi madre; / Ya no tengo quien me quiera; / Que sólo el querer de madre / Es grande sobre la tierra» [*CPE*, IV,

nes populares el importante papel desempeñado por la madre se refleja en la gratitud del hijo[47].

Si la primera mudanza gira alrededor del motivo de la madre, las demás se desplazan hacia el eje temático típicamente cancioneril de la doble muerte, esto es, la muerte verdadera como inevitable desenlace de la muerte en vida, forma extrema de enajenación causada por la rendición del sujeto poético frente al poderoso asedio amoroso. Sin embargo, por muy noble que sea la causa de esta enajenación y por gloriosa que sea la muerte de amor, nuestro protagonista no puede menos de autoinculparse por su incapacidad de defensa, que hace de él un derrotado y del sujeto amado un vencedor («mas es razón que me duela / porque no supe valerme»). La única defensa posible parece ser resguardarse de sí mismo mediante la autonegación ponderada en el Fin, donde el tópico del secreto de amor llega a la paradoja de que el hombre discreto es quien procura ocultar el amor incluso a sí mismo, algo que el sujeto poético desatiende rotundamente mereciendo la muerte.

Todo un temario de rancio abolengo cortesano, pues, que sin embargo se desvía hacia actitudes extracorteses y hasta anticorteses en la medida en que otorga carta de naturaleza a la resistencia del amador, quien en lugares más ortodoxos del *Cancionero* enciniano no sólo acepta su condición de 'siervo vencido' (copla 57) 'pues amor amar obliga' (copla 50[48]), sino que hace de su rendi-

---

nº. 6326]; «¡A mí no me quiere nadie: / Las madres son las que quieren; / Y ya se murió mi madre!» [*CPE*, IV, nº. 6330]. También nos encontramos con que el vocativo 'madre', al igual que otros estereotipos, actúa como mero ripio métrico-rítmico desemantizándose, mientras que en otros casos se especializa. Lo hace notar Rodríguez Marín, quien, a propósito de esta copla: «¿Qué tienen tus ojos, / Que, cuando me miras, / Los güesesitos, mare, de mi cuerpo / Tôs me los lastimas?» asevera: «Aquí, como en muchas otras coplas flamencas, no tiene el vocablo *mare* su significación natural, sino la de *compañera*, *amiga*, *amada*. También se suele decir *hermanito*, *a*, en el propio sentido» [*CPE*, II, 105, nota 48], como en el siguiente caso: «Hermanito, no más penas, / Que me tienes consumía: / Mira que no doy a nadie / Siquiera los buenos días» [*CPE*, III, nº. 3977].

[47] A este respecto, obsérvese la familiaridad de nuestro villancico con esta copla flamenca: «Penas tiée mi mare, / penas tengo yo; / y las que siento son las e mi mare / que las mías no» [*CF*, *Seguiriyas jitanas*, nº. 133; *CFC*, *seguiriyas gitanas*, pág. 160; *CPE*, nº. 6307; García Lorca 2000a, 153].

[48] Repárese, también, en el villancico *Más vale trocar*.

ción un motivo de júbilo en razón de la fuerza vivificante del amor[49].

En realidad, la *reprobatio amoris* no es nada excepcional puesto que fluye copiosamente por los cauces cancioneriles, codo a codo con el 'servicio de amor'[50]. Al tratar de desentrañar las ideas básicas de esta dicotomía, Antony Van Beysterveldt [1972] llama la atención sobre el trasfondo cristiano compartido por las dos actitudes, si bien de sello muy diferente: ascético-cristiano en el caso de la *reprobatio amoris*, cuya línea de fuerza sería la asociación de la mujer con la tentación diabólica; y neoplatónico en el caso del *servicio de amor*, cuya línea de fuerza sería la asociación de la belleza de la dama con la perfección divina. Si la huida del amor se justifica, pues, por ser equiparada a la huida del pecado, la abnegación voluntaria y regocijada, en una palabra esa 'fe' tan pregonada, se justifica por ser ofrecida a una mujer imagen de Dios.

Sea cual fuere el ideario subyacente a la *reprobatio amoris*, ésta se aleja, en nuestro caso, de la más común invectiva contra Amor, que al fin y al cabo no es más que un escamoteo para aquilatar el señorío de ese Dios todopoderoso mostrándole capaz de convertir en vasallo leal al hombre rebelde, quien no experimenta, pues, un auténtico conflicto. En cambio en nuestro villancico el poeta, lejos de culpar a Amor en tanto que invencible fuerza externa, y mucho menos a la amada, se entrega a un más sugestivo ensimismamiento según un proceso de psicologización del amor. La raíz del amor se halla situada, así, en el mismo yo, cuyo blanco polémico es el aminoramiento de sus propias facultades volitivas e intelectivas: «no supe valerme», «me vencí». Un yo escindido, dual, cuya desviación del precepto cortés del avasallamiento amoroso resulta aún más acentuada en virtud de ese popularísimo himno a la madre, emblema de amor solidario y principio de vida al que recurre en oposición al amor/muerte representado por la amada[51]. Himno al que le confiere un relieve

---

[49] Sin ánimo de hacer un rastreo exhaustivo, véase también la canción *Soy contento vos servida*; el villancico *Por muy dichoso se tenga*; la canción *A vos me quexo de mí* («Dichoso, pues me vencí, / siendo la causa quien fue»).

[50] En el mismo Encina véase el ya mencionado villancico *No quiero tener querer* o bien *Juan del Enzina despidiendo al Amor*.

[51] En el *Cancionero* de Encina, la misma alegoría del castillo recurre en el romance *Mi libertad en sossiego* y en su deshecha *Si Amor pone las escalas*, mas en estos

especial el martilleo che brota de su insistente repetición en forma de *refrain*.

En resumidas cuentas, un estribillo perteneciente a la tradición oral se convierte, merced a la sugerencia del castillo, en vehículo de un desarrollo temático conforme al convencionalismo del amor cortés, cuyo *ethos* masoquista, sin embargo, aparece desvirtuado al calor del simbolismo materno que la misma cabeza inyecta en la glosa. Del venero popular Encina adopta, pues, no sólo aquellos rasgos que, siendo compartidos por la ladera culta, vertebran un natural hermanamiento entre los dos registros poéticos, sino también elementos portadores de un, decididamente más sugestivo, cortocircuito. Por ello discrepamos de Bustos Táuler cuando estima que el poeta se siente atraído por lo popular mayormente en aquello de lo que este universo tiene en común con el culto: «se aprovecha de motivos que aparecen en ambas tradiciones para ponerlas hábilmente en relación» [2009, 328, nota 108].

El sistema estrófico del villancico glosado figura, aquí, en su integridad: cabeza/mudanza/enlace/vuelta/estribillo. En cuanto a la cabeza, se trata del único villancico de cuatro versos entre aquellos glosados por Encina, para quien, efectivamente, este género se caracteriza por estrofas de dos o tres versos, mientras que la cuarteta es el molde de la 'canción', de la 'copla' o bien de los 'romances', que igualmente «suelen yr de cuatro en cuatro pies [...]» [1978, 25-26]. El parentesco con los romances radica además, como observa Cingolani, en el «vocativo inicial seguido de la queja y recriminación "Por mi mal"» [1980, 186], que hace resonar en nuestro oído exordios romanceriles cuales:

---

casos el castillo representa, no ya el amor aprisionador, el amor que encierra en sus recintos fortificados, sino al amado conquistado. Y en la glosa del mismo villancico *Oh castillo de Montanges* por mano de Garci Sánchez de Badajoz, acogida en el *Cancionero de la British Library*, se aprecia un ulterior desplazamiento semántico de esta alegoría, puesto que el castillo representa a la mujer inexpugnable, cercada por el amante atrevido. Sin embargo, la divergencia más significativa con respecto a la glosa de Encina atañe a la actitud del sujeto poético, quien, «frente a la alternativa suprema: entrar en la madurez con sus riesgos o permanecer en la adolescencia con sus protecciones, simbolizadas éstas por la madre y aquéllos por la milicia y el amor [...] aboga por la entrada en la vida» [Di Stefano 1996, 242].

¡Oh princesa, linda dama,
Por mi mal fuiste nacida...

¡Oh Belerma! ¡oh Belerma!
Por mi mal fuiste engendrada…

¡Oh ciudad, cuánto me cuestas
Por la gran desdicha mía!

En *Cantos románicos andalusíes* Menéndez Pidal incluye nuestro villancico en el apartado dedicado a la cuarteta octosílaba asonantada en los versos pares. Sin embargo, a juzgar por la misma teoría de Encina, la rima aguda que termina en vocal, aquí presente en los versos pares, no constituye una rima asonante, sino consonante, como ya explicamos en la nota 31. Ni siquiera se puede hablar de una estrofa de sólo dos rimas, puesto que los versos impares no están exentos de rima, si bien se trata, esta vez sí, de una rima asonante. Por consiguiente, este estribillo se presenta con el raro semblante de una estrofa rímicamente mixta.

El sincretismo que, como ya se ha visto, se puede apreciar en el armazón estrófico de los villancicos glosados (cabeza popular/mudanza culta) y en su textura temática no deja indemnes los recursos estilísticos[52]. Sirva de ulterior muestra el siguiente villancico:

Ojos garços ha la niña:
¡quién gelos namoraría!

Son tan bellos y tan bivos
que a todos tienen cativos,
más muéstralos tan esquivos
que roban el alegría.

Roban el plazer y gloria,
los sentidos y memoria;
de todos llevan vitoria
con su gentil galanía.

[52] Sobre el polimorfismo estructural, temático y estilístico como rasgo distintivo del villancico cortés cfr. Tomasetti 2007.

Con su gentil gentileza
ponen fe con más firmeza;
hazen bivir en tristeza
al que alegre ser solía.

Fin.

No hay ninguno que los vea
que su cativo no sea.
Todo el mundo los dessea
contemplar de noche y día.
[1972, nº. 76]

Al valerse de esta cabeza, que en otras fuentes aparece caracterizada por el anisosilabismo no inusual en la creación popular de la época («Ojos garzos ha la niña / ¡quién se los enamoraría!» es la versión del *Cancionero de Upsala*)[53], Encina la remodela isosilábicamente. Las

[53] No estará de más recordar que el villancico popular se caracteriza por un amorfismo estrófico, métrico y rímico. Efectivamente, consta de estrofas dotadas de un diferente *quantum* versal (dos, tres o cuatro versos), tanto anisosilábicas como isosilábicas y tanto rímicas —sea asonantes sea consonantes según una configuración muy variada— como arrímicas. Quiero hacer constar, sin embargo, que tampoco el caso de máxima irregularidad representado por el anisosilabismo arrímico carece de alguna que otra vertebración formal, puesto que no suele descuidar otras estrategias rítmicas tales como las varias figuras de la repetición. Con toda justeza Vicente Beltrán observa que «la lectura atenta de cualquier poema revela una perfección eufónica que no se puede atribuir al azar. La secuencia sonora de la canción responde casi siempre a un designio rítmico cuyos componentes son la aliteración y los acentos» [1976, 75]. Considerada la fluidez formal del villancico popular, amén de su variedad de entonación y de temas, se puede definir más eficazmente su identidad en virtud de un constante abanico de recursos estilísticos, sustancialmente dictados por su naturaleza oral. Ante todo, una conducta expresiva que procede por substracción, generando un mínimo horizonte verbal, dotado de un frasear con prevalencia paratáctico, asindético y elíptico, al que subyace la escasa inclinación del pensamiento oral a la secuenciación lógica, favorecida por la escritura. Dotado, además, de una sobriedad adjetival que dinamiza la expresión y de un uso insistente de la repetición en sus múltiples modalidades (remate, anáfora, epífora, epanalepsis, epanadiplosis, *annominatio*, inversión, derivación, encadenamiento, paralelismo, etc.), que desempeña una función de intensificación expresiva y constituye una claro recurso mnemotécnico, infundiendo una marcada andadura rítmica a la enuncia-

mudanzas, formadas por trísticos monorrimos y dotadas del verso de vuelta pero no del *refrain*, se valen de una técnica de antigua tradición que halla su canonización en las cantigas gallegoportuguesas, en donde aparece estrictamente asociada al paralelismo: la anadiplosis, incluida por Encina entre las 'galas de trobar' en su *Arte de poesía castellana*: «Hay una gala de trobar que se llama encadenado que en el consonante que acaba el un pie, en aquél comiença el otro [...]» [1978, 28]. Otra forma de repetición, la *annominatio*, menudea en la poesía de Encina en conformidad, por supuesto, con el conceptismo propio de la poesía cancioneril, pero sin dejar de entroncarse con los hábitos expresivos orales, tan impregnados de estructuras iterativas en virtud de su elevado valor mnemotécnico o, con palabras de Nietzsche, de su función de 'lazo mágico'. Y es precisamente el placer del ritmo fónico, de la palabra *sonorizzata*, que parece prevalecer en el verso «Con su gentil gentileza» con respecto a las exigencias de la significación, encaminada a enfatizar la galanura cruel de esa mujer requetepopular, tal y como indica la designación 'niña'.

El motivo de los ojos establece un red de relaciones intratextuales (recuérdese el villancico *Vencedores son tus ojos*) y también intertextuales, siendo rastreable tanto en la tradición culta como en la folklórica con su doble modulación: los ojos de la amada que matan, como en nuestro caso, o bien los ojos del amado como puerta del amor, ejemplarizados por la *Escala de amor* de Jorge Manrique o por el mismo romance de Encina *Mi libertad en sossiego*.

Despojándose de todo alarde cultista, Encina se hunde en el popularismo más soez a la hora de glosar el siguiente villancico:

¡Cucú, cucú, cucucú!
¡Guarda no lo seas tú!

---

ción, de tipo sea fónico sea semántico-sintáctico. Se trata, pues, de miniaturas poéticas, encaminadas a poetizar realidades concretas y cotidianas por carecer, a la vez, de un pensamiento abstracto y de un lenguaje artificial, 'otro' con respecto al habitual, suscitando de tal manera una extraordinaria familiaridad comunicativa. Afirma Antonio Sánchez Romeralo: «El poeta auténticamente popular —quiero decir, el creador o recreador auténticamente popular— no escoge; canta con la única lengua que posee, la misma lengua que habla» [1969, 296]. Es decir, ese «rudo y desierto romance» que Juan de Mena y otros poetas similares se empeñaban, en aquel entonces, a ennoblecer con el fin de conferirle dignidad literaria.

cuya onomatopeya alude al adulterio como explica Correas: «'Cucú' es la boz i canto del cuclillo rrepetida, i tiénela el vulgo tomada por cornudo, i para notar d'ello a uno, dizen 'cucú', por lo que alude a 'cuerno', que es su comienzo» [1906, 363 a][54]. En el *Cancionero musical de Palacio* este villancico figura musicado por Encina, que muy probablemente es también el autor de las glosas zejelescas y paralelísticas:

Conpadre, debes saber
que la más buena muger
rrabia sienpre por h[oder];
harta bien la tuya tú.

Conpadre, as de guardar
para nunca encornudar;
si tu muger sale a mear,
sal junto con ella tú.

Del amor profano en todas sus facetas, de la más espiritualizada a la más grosera, el poeta salmantino pasa al amor sagrado según la praxis compartida por otros autores de versionar y glosar a lo divino villancicos tradicionales. Del siguiente

¿Quién te traxo cavallero,
por esta montaña escura?
—Ay, pastor, que mi ventura

compone tanto una glosa profana de temática amorosa como una glosa religiosa, una vez contrahecho a lo divino:

¿Quién te traxo, Criador,
por esta montaña escura?
—Ay, que tú, mi criatura[55].
[1972, nº. 55]

---

[54] Sobre los refraneros, anecdotarios, cuentos, cantares, etc. en los que aparece la asociación cuco/cornudo y, más en general, sobre los designadores del marido cornudo cfr. Alín 2004, 15-39. Véase, además, Gil 2006.

[55] Otra versión divinizada del mismo *villancico* («¿Quién te truxo, Rey de gloria, / por este valle tan triste? / —¡Ay, onbre, tú me truxiste!») se debe a Juan Alva-

De la divinización y glosa del siguiente cantar:

> ¿A quién contaré mis quexas,
> mi lindo amor?

---

rez Gato [1928, nº. 81], quien, si no es el iniciador de la divinización de cantares tradicionales, seguramente es quien la cultiva ejemplarmente. Es interesante, por ejemplo, su glosa a lo divino de dos cantares pertenecientes a la misma familia temática de nuestro carcelero: el uno —«Soliades venir, amor; / agora non venides, non» [NCALPH, nº. 574]— dirigido a quienes «por tibieza de sus obras an perdido las consolaciones del Espiritu Santo»: «Viniedes enamorado / por querades deseado; / en averos oluidado / no queres venir, Señor. / Soliedes estar conmigo, / ya no me queres amigo / porque nos amo ni sigo / y os parti del coraçon. / Mi Señor y mi querido, / no venis ni aves venido. / ¿En cos fuy desconoçido / no teniendo yo rrazon? / Y conosçiendo, cuytado, / quanto os era yo obligado, / siento tanto aver herrado / que me muero de dolor. // *Soliades venir, amor; // agora non venides, non*» [1928, nº. 86]. Y el otro —«Amor, no me dexes, / que me moriré» [NCALPH, nº. 544]— «endereçado a Nuestro Señor» en la glosa «Quen ty so yo biuo, / syn ty so catyuo; / sy meres esquiuo / perdido sere. / Sy mal no me viene / por ty se detiene; / en ty me sostiene / tu graçia y mi fe. / Quel quen ti se çeua, / que truene, que llueva, / no espere ya nueva / que pena le de. / Que aquel que tu tienes / los males son bienes, / a el vas y vienes, / muy çiero lo se. / *Amor no me dexes / que me moriré*» [1982, nº. 87]. Tampoco *Vita Christi* (1467-1468) del fraile franciscano Iñigo de Mendoza queda indemne del atesoramiento tanto de cantares folklóricos como del repertorio paremiológico. Y ni siquiera rehuye, a nivel léxico, vulgarismos y dialectalismos, que gozan de una particular eflorescencia en el episodio de los pastores incluido en el apartado dedicado a la Natividad (coplas 122-155). Es cierto que dichos elementos coexisten con ecos librescos relativos, en particular, al caudal mitológico, a las *auctoritas* griegas y latinas, a la Sagradas Escrituras y a la patrística. A ello hay que añadir la ejemplaridad reconocida a autores leídos cuales Juan de Mena y el Marqués de Santillana. Iñigo de Mendoza, pues, puede ser incluido de pleno derecho entre los artífices de una negociación apta a «[…] enlazar en estrecho nudo las dos tendencias artísticas, la clásica o erudita y la popular, á injerir en la fría vena de los trovadores cortesanos aquella sangre popular por ellos menospreciada [...]» [Cejador y Frauca 1915, I, 370]. Sin embargo, según nuestro parecer lo más interesante es que, más allá de los préstamos directos, sus obras religiosas, aunque en absoluto exentas de la docta disquisición teológica, presentan algunos pasajes empapados de un clima expresivo congenial al *habitus* mental popular, caracterizado por un escaso desarrollo de los procesos abstractivos. Me refiero, por ejemplo, a la representación hiperrealista de la Pasión a nivel somático, que exalta la esencia humana de Cristo y substrae su esencia divina a su estado afigural y puramente conceptual, favoreciendo de tal manera un proceso identificador en el horizonte de recepción. En las *Coplas que fizo frey Yñigo de Mendoça a la Verónica* (1483 *ca.*) se lee:

¿A quén contaré mis quexas,
si a vos non?[56]

brota este otro villancico impregnado de devoción mariana, cuyo armazón estrófico comprende el enlace y el estribillo, mas no la vuelta (aBB cddccBB):

«¿Dónde vas apasionado / con tan diversas feridas, / con espinas coronado, / con color descolorado, / con lágrimas tan sentidas / […]?» (copla 5). «¿De dónde son estas señales / que en el tu rostro parescen, / esas ronchas desiguales, / esos negros cardenales / que la cara te escurecen? / [...]» (copla 8). «Con saliva blanqueada, / con bofetadas bruñida, / con tu sangre matizada, / con lágrimas barnizada, / con sospiros afligida, / con escarnio denegrida, / con semejança terrible, / ¡o subjeto de mi vida, / o vista descolorida! / ¿quién te paró tan pasible?» (copla 96). Y en *Lamentación a la quinta angustia* (1483): «Veo tus llagas abiertas / mas no de dolor vazías, / la boca con las enzías / en sangre biva rebuelta / [...]» (copla 14). «Veo tus ojos quebrados / y tus cabellos sangrientos; / tus braços, de los tormentos / por fuerça descoyuntados / [...]» (copla 15). No parece casual la coincidencia de clima expresivo con la *saeta*, canto popular de carácter devocional que, entonado a partir de siglo XIX con motivo de la Semana Santa, abarca los temas de la Pasión y muerte de Cristo y de la aflicción mariana. El salto cronológico hace imprudente la hipótesis de una deuda contraída, aunque de manera indirecta, con esta forma folklórica y sin embargo no impide notar una familiaridad adscrita a la sintonía del fraile con la devoción popular en la necesidad de figuración y humanización de la esencia divina, máximamente legítima en el caso de Cristo, quien «con la humanidad / contiene divinidad / en unida persona» (*Vita Christi*, copla 338). De hecho, la iconoclastia es el blanco polémico de las coplas 335 y 336, encaminadas a reivindicar el valor edificante de las 'pintadas istorias'. He aquí algunas saetas: «¡Míralo por donde viene / er mejó de los nasíos!: / los ojos esparpitaos / y el rostro descoloríos». «Míralo, por allí viene / el mejor de los nacidos, / atado de pies y manos, / con el rostro denegrido». «Míralo por onde viene / agobiao por el doló, / chorreando por la siene / gota e sangre y suor. / Y su mare de penita / destrosao er corasó». Un clima expresivo que, precisamente gracias a la mediación de la saeta, llega hasta García Lorca: «[…] / Cristo moreno, / con las guedejas quemadas, / los pómulos salientes / y las pupilas blancas» (*Saeta*, *Poema del cante jondo*).

56 El mismo cantar, del que Francisco Salinas transcribirá también la música en su *De musica libri septem* (1577), es glosado a lo profano por el Marqués de Astorga en el CG: «Esperanza mía, por quien / padesce mi corazón / dolorido, / ya, señora, ten por bien / de me dar el gualardón / que te pido. / Y, pues punto de alegría / no tengo, si tú me dejas, / muerto so. / Vida de la vida mía, / ¿a quién contaré mis quejas, / si a ti no?».

¿A quién devo yo llamar,
vida mía,
sino a ti, Virgen María?

Todos te deven servir,
Virgen y Madre de Dios,
que siempre ruegas por nos
y tú nos hazes bivir.
Nunca me verán dezir
'Vida mía'
sino a ti, Virgen María.

Duélete, Virgen, de mí,
mira bien nuestro dolor,
que este mundo pecador
no puede vivir sin ti.
No llamo desque nací
'Vida mía'
sino a ti, Virgen María.

Tanta fué tu perfeción
y de tanto merecer
que de ti quiso nacer
quien fue nuestra redención.
No hay otra consolación,
vida mía,
sino a ti, Virgen María.

El tesoro divinal
en tu vientre se encerró,
tan precioso que libró
todo el linaje humanal.
¿A quién quexaré mi mal,
vida mía,
sino a ti, Virgen María?

Tú sellaste nuestra fe
con el sello de la cruz;
tú pariste nuestra luz,
Dios de ti nacido fue.

Nunca jamás llamaré
'Vida mía'
sino a ti, Virgen María.

Fin

O clara virginidad,
fuente de toda virtud,
no cesses de dar salud
a toda la cristinadad.
No pedimos piedad,
vida mía,
sino a ti, Virgen María.
[1972, nº. 40]

La práctica de la *contrafactio* religiosa de villancicos tradicionales parece ser la consecuencia del desarrollo de la polifonía en el canto religioso, cuyo complejo tecnicismo hizo que no se prestara a ser ejecutado en contextos callejeros. Es así que la inculturación religiosa de las clases subalternas, que en la música hallaba su vehículo privilegiado, recurrió a las más sencillas y conocidas melodías del canto profano popular, del cual acabó por adoptar, por exigencias métricas, también el texto, con algunas que otras oportunas adaptaciones:

> […] la música del cantarcillo popular exigía que la nueva letra se adaptara a las características formales de la antigua [...], con lo cual surgía por sí sola la solución más sencilla, el simple retoque del texto antiguo en lo más indispensable para darle carácter sacro, procedimiento que tenía además la ventaja de facilitar su aprendizaje y extender en todos los sentidos su finalidad edificante [Márquez Villanueva 1960, 254].

En varios otros casos la producción de Encina se instala en una zona de cohabitación con el folklore literario, de la que no queda excluida la forma poética del romance, la cual, empleada en la época de los Reyes Católicos como vehículo de información, va perdiendo su carácter anónimo y oral para adquirir un carácter autorial y escriptural. Uno de los artífices de este proceso de literaturización, en el que es de notar la sustitución de la rima asonante con la rima consonan-

te, es precisamente Encina[57], que no vacila en cultivar esta forma poética en su *Cancionero*, como en el caso de *¿Qu'es de ti, desconsolado?*, inspirado en la reconquista católica del reino de Granada.

Ni siquiera el teatro de Encina es inmune a incrustaciones populares, cuyo bosquejo omito para finalizar observando que en nuestro poeta afiligranado y elitista lo popular a veces se asoma tímidamente y otras empuja hasta eclosionar, haciendo de su poesía un suelo nutricio de fenómenos pluriestilísticos variamente modulados. Seguimos a Ana M. Rambaldo cuando afirma que su adhesión al cultismo, hacia el que en el Cuatrocientos se orienta con prevalencia la renovación estética[58], parece debida, más que a una auténtica inspiración, al afán de insertarse en los cenáculos eruditos [1978, XVI]. Y si bien es cierto que en semejante panorama literario caracterizado por el amaneramiento áulico el popularismo de Encina no constituye un *unicum*, también es cierto que el poeta salmantino se distingue por su especial congenialidad en hacerse barquero entre ambas orillas poéticas.

[57] Acerca del tempranísimo interés de Encina por renovar la lírica cortesana mediante el ensamblaje con el romancero, cfr. Bustos Táuler, quien pone de relieve que tal ensamblaje no consiste en refundir romances viejos con formulismos cancioneriles, sino en volcar la temática cancioneril en el cauce formal del romance [2009, 269-271].

[58] Adhesión expresada en sede poética mediante sus 'poemas cultos' —para nada exentos de latinismos, de citas mitológicas, de usos alegóricos italianizantes, del empleo del arte mayor, etc.— y en sede teórica mediante su admiración por los patrones italianos y los poetas 'laureados' castellanos.

III. La entronización del siglo XVI

La malmaridada de Cristóbal de Castillejo

Una reencarnación del 'carcelero' de Encina se puede atisbar en ese 'bien soberano' a quien, en una estancia de Cristóbal de Castillejo, el sujeto poético suplica asimismo que no se retarde, puesto que su espera anhelante desemboca de igual modo en la muerte:

Esperando la venida
vuestra, mi bien soberano,
pierdo a más andar la vida,
porque siente la herida
la tardança del çurjano.
Pues si compassión avéis
deste mi dolor esquivo,
suplíc'os que no tardéis;
que si mucho os detenéis,
quiçá no me veréis vivo[1].

Sin querer forzar la cuestión de las influencias, nos parece patente la consanguineidad entre el villancico glosado por Encina y la presente estancia de Castillejo, en la que se aprecia una extensión argumentativa del villancico y, en los últimos tres versos, una paráfrasis portadora, como toda paráfrasis, de una trans-estilización, puesto que vehicula la misma forma del contenido mediante una diferente forma de la expresión. El efecto más palmario de dicho cambio de estilo es la pérdida de esa admirable economía lingüística que en el

[1] Todas las citas son extraídas de Castillejo 1998.

villancico lo decía todo con un verso sólo, pudiendo jugar así, en el breve espacio de un terceto, con el desdoblamiento de ese mismo verso, sin dejar de incorporar el vocativo:

No te tardes que me muero,
carcelero,
no te tardes que me muero.

En la paráfrasis de Castillejo la expresión sigue desarrollándose a lo largo de tres versos, mas sin poderse permitir el lujo de juegos iterativos:

Suplícoos que no tardéis;
Que si mucho os detenéis,
Quiçá no me veréis vivo.

En efecto, el arreglo retórico no tiene más remedio que ocupar por entero los tres versos, debido a que explicita, con exceso analítico y aclarativo («Súplicoos que...»; «que si mucho os detenéis»), los pasajes elípticos del villancico popular, con cuya rapidez expresiva desentona un detalle más de la estancia: la sustitución, a causa de exigencias rímicas, de la afirmación directa y contundente 'me muero' por la poco acertada lítote 'no me veréis vivo', expresión oblicua y atenuada que, además de perder fuerza expresiva, se vuelve titubeante a causa de la añadidura del dubitativo 'quiçá'. Nótese, además, la pérdida del más íntimo tuteo. Que esta reescritura del villancico popular sea harina de otro costal muy diferente se arguye de un elemento ulterior, para nada intrascendente: la masculinización del punto de vista, que, como se sabe, es algo preceptivo, si bien no exclusivo, de la lírica cortesana, respecto de la cual, sin embargo, algo excéntrico se percibe: el tema de la cita de amor[2]. Aun persuadidos de la

---

[2] Un lazo de unión, no tan subterráneo como pareciera, se observa entre los dos textos que nos ocupan y el *incipit* del *Romance de la dama y el caballero* de Diego de San Pedro [1979, 265], a medio camino entre el villancico de Encina, con el que comparte el punto de vista femenino, y la estancia de Castillejo, con la que comparte el ardid eufemístico: el de la no-vida para significar la muerte, en este último caso, y el de la vida para significar la no-muerte en nuestro caso: «De venir, buen

complejidad de la casuística del amor cortés, menos monolítica de lo que aparenta, no podemos menos de reconocer que en ella, según un índice de frecuencia más elevado, el amante se resigna a la lejanía intangible de su amada, renunciando a su propio 'contentamiento' y llegando incluso a gozar de su propio dolor, pues mana de un ser adorado. En la misma poesía amatoria de Castillejo, el yo poético no suele titubear en el cultivo de su masoquismo, «porqu'es pecado mortal / querer remediar el mal / que vos, señora, hecistes». Basten los siguientes ejemplos de este amor descarnalizado, acorde con la autofinalidad del amor cortés:

A una dama llamada Ana

[...]
sin placer bivo contento,
pues que por vos lo perdí.
Y tengo por buena andança
el dolor que se m'ordena;
que aunque me falte esperança,
harto es bienaventurança
ser vos causa de mia pena.

Otras al nombre de Ana

[...]
ya que no puedo gozaros
buen galardón es serviros
en pago de desearos.
[...]

Villancico

[...]
Remedio no espero
de mi pena grave;

cavallero, / no tardéis, / porque biva me halléis». Y si la trabazón sintáctica del poema es un claro indicador de cultismo, su estructura estrófica es popularmente connotada, tratándose de un terceto octosílabo con verso quebrado y rima consonante según el esquema 'más común', diría Encina, aBB.

perdióse la llave
do está lo que quiero.
Si bivo, si muero,
de mucha fe mana
que tengo con Ana[3].

El deseo insatisfecho nos fuerza a dirigir la vista a otra composición, *A un amigo suyo, pidiéndole consejo en unos amores aldeanos*, donde dicho tema aparece rematado por un trozo cancionístico incorporado que, por su hechura popular, cuadra perfectamente con lo que venimos demostrando:

[...]

Aquí no hay
sino ber y desear;
aquí no veo
sino morir con deseo.
Madre, un cavallero
que estava en este corro
a cada buelta
hazíame del ojo.
Yo, como soy bonica,
teníaselo en poco.
Madre, un escudero
que estava en esta baila
a cada buelta
asíame de la manga.
Yo, como soy bonica,
teníaselo en nada.

---

[3] La irrupción, en otros lugares de la creación de Castillejo, de un erotismo no sublimado y explícito, que sobrepasa la ambigüedad con la que eventualmente aflora en la tradición cortés (véase, por ejemplo, el *Sueño* que comienza «Yo, mi señora, soñaba»), en fin el 'reclamo del deseo' (*Querella de amor*) es un elemento que, bajo el signo de la inspiración renacentista, marca un espacio de transgresión del legado poético en el que Castillejo forja su creación. Lo observa con toda razón Lapesa 1967, 158-160.

Si en la estancia más arriba mencionada el estribillo glosado por Encina constituye un substrato que percibimos al trasluz de un disfraz estilístico que conlleva la apropiación de su otredad, aquí Castillejo no duda en cruzar fronteras y, despojándose de su idiolecto, incorpora al pie de la letra el cantar popular. Es así que acoge su anisosilabismo y su paralelismo simple y, sobre todo, introduce la voz femenina, la cual, según un cambio de voz no raro en el repertorio folklórico, sustituye en la glosa la voz masculina de la cabeza, de cuyo amor insatisfecho da a conocer la causa: su propio desdén. En realidad, en la cabeza no hay una marca gramatical que determine la voz, sin embargo, como observan Toro y Vallín [2006], los dos motivos de 'ver y desear' y de 'morir con deseo' remiten a la canción trovadoresca, de la que condensan la materia ideológica: la *visio* como umbral del enamoramiento y l'*aegritudo amoris*; y en dicha canción es el hombre quien 'desea' sin satisfacer su anhelo [Masera 2001, 33]. Y así es en el mismo contexto poemático en el que Castillejo engasta este cantar a manera de comentario, contexto protagonizado precisamente por un yo masculino que confiesa a un amigo su mal de amor por una moza aldeana «despreciadora y altiva». Y así es en otros textos relacionados con el nuestro por el empleo del mismo sintagma 'ver y desear', los cuales, aunque pertenecientes a diferentes tradiciones —la gallegoportuguesa (Mendiz de Briteyros), la gallegocastellana (Villasandino, Macías) y la castellana (Gonzalo de Cuadros, Juan de Tapia, Mosén Moncayo, Cornago)[4]—, se sitúan en la misma colmena lírica: la cortesana de voz masculina. En nuestro caso se trataría, pues, de un fenómeno de *ida y vuelta*, puesto que un motivo culto penetra y se aclimata en la lírica popular, mediante cuya 'remasticación' vuelve a ser manejado por un poeta culto.

La voz femenina que, como acabamos de ver, se asoma en este poema no es una *rara avis* en la creación de Castillejo. Reaparece, en efecto, en la siguiente glosa y siempre bajo el acicate de un villancico popular con su característica invocación a la madre:

---

[4] En cuanto a este abanico de textos interrelacionados en virtud de la fórmula 'ver y desear', cfr. Toro-Vallín 2006.

Aquel cavallero, madre,
como a mí le quiero yo,
y remedio no le do[5].

El me quiere más que a sí,
yo le mato de crüel,
mas en serlo contra él
también lo soy contra mí.
De verle penar assí
muy penada bivo yo,
y remedio no le do.

Otra vez, pues, una voz femenina toma la palabra para declararse responsable del amor insatisfecho de un caballero, a causa de su propia altivez. Dicha altivez, sin embargo, aquí denota una actitud masoquista, puesto que la mujer que habla, lejos de ser 'desamorada' al igual que la moza aldeana, quiere a ese caballero como a sí misma.

En esta otra ocasión no le hace falta a Castillejo el acicate del villancico popular para presentar, una vez más, la voz de una mujer cruel consigo misma, mas no por haber negado el 'contentamiento' a un hombre que quiere y que la quiere, sino todo lo contrario: por haber 'abierto las puertas' al 'amor enemigo', algo de lo que, al fin y al cabo, no puede menos de alegrarse según una actitud maliciosa no inusual en la poesía popular:

Letra

Yo misma fuí contra mí
Y contenta de lo ser.

Glosa

Aunque con razón abrí
Las puertas al bien querer,

[5] La versión que aparece en el CMP es: «A'quel cavallero, madre, / que de amores me fabló / más que a mí le quiero yo» [nº. 329]. A continuación la que aparece en el *Libro de música de vihuela de mano* (1536) de Luis de Milán: «Aquel caballero, madre, / que de mi se enamoró, / pena él y muero yo [...]» [1967, 346].

En darlas como las di
Yo misma fuí contra mí,
Y contenta de lo ser.

Si por dar consentimiento
Al amor, qu'es mi enemigo,
Ha sido cruel conmigo,
Mi mismo contentamiento
Será mi mismo castigo.
Con gran causa me ofendí,
No me debo de ofender;
Qu'en dar las puertas ansí
Yo misma fuí contra mí
Y contenta de lo ser.

Más allá de una concreta intertextualidad, aquí Castillejo absorbe del acervo popular el género de la canción de mujer, amén de cierto carácter desenfadado de la protagonista, emparentada con esa otra moza amiga de los placeres sexuales que, en la *Glosa de las vacas*, pretende besar y ser besada según la sugerencia de un cantar popularísimo, recogido también por Sebastián de Horozco como 'canción vieja':

Guárdame las vacas,
carillo, y besarte e;
si no, bésame tú a mí,
que yo te las guardaré[6].

[6] Sobre la fortuna del baile de las Vacas léase Emilio Cotarelo y Mori: «Covarrubia dice: "Las *Vacas* es una cierta sonada entre músicos, y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forzados. Y díjose así por empezar el villancico con estas palabras: *Guárdame las vacas — carillo por tu fe*". La música de este cantar se halla en el *Cancionero musical*, de Barbieri. Quevedo, en las *Visita de los chistes* (1622) [...]: "Alegréme un poco: tocaban todos *pasacalles* y *bacas*: que me maten si no son barberos". Pero después se convirtió en baile, como expresa Lope de Vega, en su comedia *La villana de Jetafe* [...], en 1621, diciendo: Inés "¿Qué es lo que queréis bailar?". Mart. "Lo que vos sepáis, señora". D.ª Beat. "¿*Vacas*?". Inés "Aunque labradora, dama, no las sé *bailar*". En el entremés de *Los órganos y relox*, de Moreto (1661), dice el Escrib. "Unas *Vacas* tocad. (Tocan las *Vacas*). Son muy famosas"» [2000, I, CCLXIII]. A su vez, Martínez Torner [1966, 197-198] menciona las glosas de Bartolomé de Santiago, Francisco de Ocaña, Diego Hurtado de Mendoza, Sebastián de Horoz-

Poca relación guarda con esas mozas desenfadadas otra mujer de la hueste femenina dada a luz por Castillejo: la protagonista de la *Glosa de la bella malmaridada*:

Mal casada sin ventura,
¿qué te vale tu lindeza?
Ocasión es de tristeza
tu beldad y hermosura.
Para ser mal empleada
más te valiera ser fea,
pues se ve y se desea
la bella malmaridada.
Por tiempo tan mal perdido
es muy justa tu passión,
a la qual dan ocasión
las faltas de tu marido.
Lástima tengo de ti,
que te fue crüel amor,
siendo la rosa y la flor
de las lindas que yo vi.
Yo de verme en tu cadena
ya no me duelo, porque
sé que presto moriré,
según me pena tu pena.
Bastas tú, siendo mirada,
para escusarme la muerte,
mas cuando alcanço de verte
véote triste y enojada.
Por lo qual quedan mis ojos,
con la sobra del pesar,
obligados a llorar
los ñublos de tus enojos.
Tú penas en verte así,
yo muero por tus amores,
y el menor de tus dolores
es gran dolor para mí.

---

co, Sebastián de Covarrubias y las versiones musicales presentes en los cancioneros de Luis de Narváez, de Alonso Mudarra y de Diego Pisador. En cuanto a las fuentes, a las glosas y a las versiones a lo divino, cfr., además, NCALPH, n°. 1683A.

Aquí el poeta se agrega a la cantera inagotable de glosadores del *Romance de la bella malmaridada*, del que reproducimos a continuación la variante glosada por Juan de Molina en su *Cancionero* (1527):

La bella malmaridada,
de las lindas que yo vi
veote triste enojada
la verdad dila tú a mi
si has de tomar amores
vida no dexes a mi
que a tu marido señora
con otra mujer lo vi
y besando y abraçando
mucho mal dize de ti,
y juraba y perjuraba
que te hauía de ferir
alli hablo la señora
alli hablo dixo assi
saquesme tu el cauallero
y sacasses me de aqui
por las tierras donde fueres
bien te sabre yo seruir
ello en aquesto estando
su marido veyslo aqui.
[1952, 34]

Se trata, según Eugenio Asensio, de «una versión más antigua, por la fecha de impresión si no por la de composición, que la glosa de Quesada, de la que Durán y Barbieri han extraído el texto divulgado. Nuestro texto, más suscinto hacia la mitad, contiene al final versos suplementarios hasta la llegada del marido» [1952, XX]. He aquí la versión glosada por Quesada:

La bella malmaridada
de las más lindas que yo vi,
véote triste, enojada,
la verdad dila tú a mí;
si has de tomar amores,
vida, no dexes a mí,
que a tu marido, señora,

con otras damas le vi
besando y abraçando,
mucho mal dize de ti,
que jurava y perjurava
que te avía de ferir.»
Allí habló la señora,
allí habló y dixo assí:
«Sácame tú, el cavallero,
sacássesme tú de aquí;
por las tierras donde fueres
te sabré muy bien servir:
que yo te haré la cama
en que ayamos de dormir,
guisaréte yo la cena
como a amador gentil,
de gallinas y capones
y otras cosas más de mil.
(GRV, 128-129)

El romance de la malmaridada constituye uno de los textos más gratos a los glosadores, el único del que aparecen bien diecinueve reescrituras en el *corpus* quinientista de glosas de romances viejos estudiado por Piacentini y Periñán [2002, 128-144][7]. Tan abusiva es la movilización de dicho romance, inclusive en clave erótica, religiosa y paródica, que Gregorio Silvestre no elude satirizarla en su *Glosa de La bella malmaridada*:

[...]
¡Oh bella malmaridada,
a qué desgracia as venido,
mal casada y mal trobada,
de los poetas tratada
peor que de tu marido!
[...]
[CRV, 141]

[7] Para un bosquejo de la transmisión glosística de la bella malmaridada véase Asenjo Barbieri 1890, 104-107, quien proporciona además un análisis de la glosa presente en el CMP [nº. 158]; véanse también Labrador Herraiz y DiFranco 2001, y Dolly Lucero de Padrón 1967. Para un bosquejo del extenso linaje de obras que, aun no glosando el romance, aluden a él, patentizando su gran éxito, cfr. Rodríguez Marín 1935, 453-457.

Según observa Menéndez Pidal, el Romancero adopta, en este caso, un tema literario que pertenece en propiedad a la poesía lírica tradicional [1973a, 176-180][8], en cuyo marco la 'canción de la malcasada' constituye un verdadero microgénero, que suele constar de un monólogo femenino, posiblemente dotado de un narratario (casi siempre la madre o el mismo amante) y centrado en la 'pena' de la mujer, quien expresa un deseo o bien de soltería o bien de venganza o bien de adulterio, y da lugar a una oposición binaria entre los dos coprotagonistas masculinos mediante la positivización del amante y la negativización del marido, 'mal villano' desprovisto de cualidades e impuesto por su propio padre o por su propia madre. Buen ejemplo de todo ello lo brinda el apartado *Soy casada y vivo en pena* del NCALPH, a saber:

De ser mal casada
no lo niego yo,
¡cativo se vea
quien me cativó!
[n°. 224]

copla que el mismo Castillejo evoca en *Sermón de amores* (vv. 1727-1730):

y que captivo se vea
quien así lo captivó,
porque no lo niego yo
ser mal casada la fea.

O bien:

Soy casada y bivo en pena:
¡ojalá fuera soltera!
[n°. 228]

[8] Al respecto observa Asenjo Barbieri: «Indico antes la duda de si esta composición fue en su origen villancico o romance, porque en una y otra se encuentra, si bien […] es muy de notar que los cuatro primeros versos de él [el romance] constituyen una copla, en la cual son consonantes el tercero con el primo y el cuarto con el segundo, siguiendo después la composición en la ordinaria forma del romance […], irregularidad que induce a sospechar que tal vez la primitiva composición fue villancico de cuatro versos, y que sobre éstos se hizo el romance» [1890, 105].

Queredme bien, cavallero:
casada soy, aunque no quiero.
[nº. 236]

Quando mi padre me casó,
muriera yo,
pues que me dio
al mal villano,
que tarde o temprano
no sabe, no,
ni puede, no,
ni acierta, no,
sino'n dormir.
¡O, qué morir!
¡Ay, ay, ay,
que muerta so,
pues que me dio
al mal villano[9].
[nº. 234]

Con una extensa tradición farsesca (desde los *fabliaux*, pasando por las *novelle* de Boccaccio hasta llegar, en el mismo siglo XVI, a Bandello y a la producción entremesil) consuena el microgénero poético de la malcasada, del que nuestro romance forma parte por filiación temática, mas presentando elementos diferenciales sea de tipo argumental sea de tipo formal. Lo que permanece de la tradición evocada es, además de la insatisfacción de la mujer desembocada en el adulterio, la figura positiva del antagonista. En cambio, el marido ya no es viejo, feo, impotente, cuya unión conyugal asimétrica con una muchacha joven, guapa y lasciva es favorecida por su condición de hombre adinerado. Ya no es un hombre ridículo, dotado de una connotación pantagruélica y/o caracterizado por la propensión al sueño, elementos que frustran sus prestaciones varoniles. Ya no es un *senex stultus* e *infirmus*, sino todo lo contrario. En nuestro romance, el marido no cumple con sus deberes por ser un personaje donjua-

[9] Al lado de estos apenados monólogos femeninos, pueden aparecer discursos en tercera persona, verbigracia: «Mirava la mar / la malcasada / que mirava la mar / cómo es ancha y larga» [NCALPH, nº. 241].

nesco, entregado al placer con otras mujeres. Además, se observa una reorientación trágica del tema de la malcasada, que desemboca en la amenazadora llegada del marido en la versión de Juan de Molina, cuyo final trunco «da mayor intensidad al conflicto dramático que se adivina próximo a estallar» [Lucero de Padrón 1967, 337]. Un conflicto dramático que se desarrolla en la versión más larga del mismo romance, la que aparece en *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* (1551, fol. 258) de Lorenzo de Sepúlveda, que reproducimos integralmente:

La bella mal maridada
de las lindas que yo vi,
veo te tan triste enojada;
la verdad dila tu a mí;
si has de tomar amores,
por otro no dexes a mí;
que a tu marido, señora,
con otras dueñas lo vi
besando y retoçando;
mucho mal dize de ti:
juraua y perjuraua
que te auia de herir.—
Allí habló la señora,
allí habló y dixo assí:
—Sacame tu, el caballero,
tu sacasses me de aqui:
por las tierras donde fueres
bien te sabria yo seruir;
yo te haria bien la cama
en que ayamos de dormir;
yo te guisaré la cena,
como a cauallero gentil,
de gallinas y capones
y otras cosas más de mil;
que a este mi marido
ya no lo puedo sufrir;
que me da muy mala vida,
qual vos bien podeys oyr.—
Ellos en aquesto estando,
su marido helo aqui

—¿Qué haceys mala traydora?
Oy auedes de morir.
—Y por qué, señor? Por qué?
que nunca os lo merecí;
nunca besé a hombre,
mas hombre besó a mi:
las penas que él merescia,
señor, daldas vos a mi:
con riendas de tu cauallo,
señor, acotes a mi:
con cordones de oro y sirgo
biua ahorques a mi;
en la huerta de los naranjos
biua entierres tu a mi,
en sepoltura de oro
y labrada de vn marfil;
pongas me encima vn mote,
señor, que diga assi:
«Aqui está la flor de las flores;
por amores murió aqui;
qualquier que muere de amores
mande se enterrar aqui;
que assi hize yo, mezquina,
que por amores me perdi».
[*apud* Rodríguez Marín 1935, 457-458].

Aquí el marido, lejos de ser objeto de burla, pide venganza, al tiempo que la mujer pide el castigo que merecido tiene. Con ello la tradición española pone en acto una moralización del tema de la malmaridada con respecto, por ejemplo, a la francesa, en donde las *chansons des mal mariées* «respiran la más insolente negación de la moral, el más descarado impudor, que, como dice Jeanroy, sería monstruosidad si fuese otra cosa que un juego poético» [Menéndez Pidal 1973a, 178]. Viceversa, en las versiones romanceriles españolas

> La infidelidad del marido, el desprecio y las brutales amenazas a su mujer justifican el desvío de ésta [...]: la malcasada pide a su interlocutor que la saque de la triste vida que lleva, y ella le sabrá servir 'como a caballero gentil'. Pero todavía esta moralización del asunto pa-

> reció poca, y en una variante del romance, publicada en el año 1551, sobreviene el marido; a su presencia, la mujer, sintiéndose culpable, aunque sólo en pensamiento, le pide que la ahorque 'con cordones de oro y sirgo' [...] [Menéndez Pidal 1973a, 178-179].

Bajo el punto de vista formal, el elemento diferencial de estas versiones es la *narratio mixta*, en la que se alternan la voz del narrador omnisciente y las voces de los personajes —la mujer, el amante y el marido— por medio de la técnica del diálogo.

En Castillejo la *narratio mixta* se desliza otra vez hacia la forma monologada, mas mediante un cambio de voz, que ya no es la de la mujer, sino la del amante, puesto que nuestro autor se limita a glosar, del hipotexto, la cuarteta romanceada incipitaria[10]. A cargo del amante está, pues, la queja por la condición de la malcasada, que aquí se limita a desempeñar el papel de narratario. Se trata, así, de un enamorado compasivo que, en vez de sacar provecho auto-ofreciéndose y denigrando al contrincante, como acontece en el hipotexto, y en vez de condolerse por su propia insatisfacción, como suele acontecer en la lírica cortés, se conduele por los enojos de su querida, causados por las faltas de su marido. De tal suerte, si la voz masculina marca una diferencia con respecto a la canción de la malcasada, sus contenidos marcan una diferencia sea con respecto al oportunismo del yo que protagoniza la tradición reescritural romanceril sea con respecto al egotismo del yo que protagoniza el universo cortés, aun rezumando sus metáforas altamente tipificadas, y para nosotros sabidas y requetesabidas, como el amor carcelero y la muerte de amor. De acuerdo con esta orientación semántica (el amante compasivo), Castillejo adopta como versos hipotextuales, no ya los más recurrentes

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi
si has de tomar amores,
vida, no dejes a mí

[10] La técnica glosatoria aquí empleada por Castillejo obedece a la norma al incorporar en la posición final de cada estrofa del texto portador un verso del texto vehiculado, respetando su mismo orden de sucesión, amén de su misma rima.

o bien

La bella malmaridada,
de las lindas que yo vi,
véote triste, enojada,
la verdad dila tú a mí

o bien

La bella malmaridada
de las más lindas que yo vi,
miémbresete quán amada,
señora, fuiste de mí[11]

sino

La bella malmaridada,
de las lindas que yo vi,
véote triste, enojada,
es gran dolor para mí

siendo posiblemente este último verso una invención suya. Al respecto, es sobremanera interesante reparar en que la casuística glosatoria puede entrañar el retoque autorial del hipotexto, «dando lugar a variantes adiáforas, con la consiguiente dificultad para su fijación; una vez más se confirma que el romance 'vive en variantes', incluso fuera de la transmisión oral [...]» [Periñán 2002, 16].

Con su amante compasivo, exento de pretensiones, y con su mujer silenciada, cuyas andanzas ya no desembocan en el adulterio, la glosa de Castillejo hiperboliza esa moralización del tema de la malmaridada que Menéndez Pidal individua como propia de la tradición española.

Es ahora dable suponer, en la primera estrofa de la glosa de Castillejo, un fenómeno de hibridación con otra serie poética perteneciente al mismo microgénero de la malcasada: la serie lírica de la 'garridica', con la que la serie romanceril de la 'bella' comparte el mismo eje subtemático: la belleza desperdiciada de la malcasada, cuya autoala-

[11] Es esta la versión glosada en el CMP, nº. 233.

banza es reemplazada, en nuestro caso, por la alabanza formulada por su amante. Tan sólo un par de ejemplos:

Madre, ¿para qué nací
tan garrida?
¿Para tener esta vida?
[NCALPH, nº. 232]

Soy garridica y bivo penada
por ser malcasada[12].
[NCALPH, nº. 230]

Un sólido asidero para suponer tal hibridación nos parece una marca textual de tipo léxico —el 'mal empleo' de la 'garridica'—, que, presente en uno de los villancicos de la susodicha serie lírica:

Garridica soy en el yermo,
¿i para qué?
pues que tan mal me emplée
[NCALPH, nº. 231]

reaparece en la glosa de Castillejo: «para ser mal empleada / más te valiera ser fea». Este sintagma recurre en la glosa de la malmaridada de Jorge de Montemayor («y así que darte agraviada / de las dos en toda cosa: / de la una en ser malcasada, / de otra en hazerte hermosa / para ser mal empleada»), que además comparte con la de Castillejo el símil floreal, siendo la mujer «la rosa entre las flores» en su caso y «la rosa y la flor / de las lindas que yo vi» en el otro. Todo ello podría

[12] Este villancico encabeza el *Diálogo de una dama y un galán* de Juan Fernández de Heredia [1955], en cuyo desarrollo glosístico se engastan otras cancioncillas del mismo microgénero de la malcasada, tales como «¡Si se ussase / la que mal marido tiene / que le dejasse!» y «Malhaya, quien a vos casó, / la de Pedro Borreguero», y demás cancioncillas del macrogénero de la canción de mujer, tales como «Aguardan de mí / nunca tales guarda vi» y «Si la noche haze escura / y tan corto es el camino, / ¿cómo no venís, amigo?». Los cuatro primeros versos del *Romance de la malcasada* aparecen en el *Diálogo entre amo y moço por mandado de una señora* del mismo autor, según la variante: «La bella malmaridada, / la más linda que yo vi, / miémbresete cuán amada, / señora, fuíste de mí».

corroborar la hipótesis de un contacto entre las dos glosas y de que el susodicho sintagma pudo haber sido mediatizado por este mismo contacto, correspondiéndole a Castillejo la prelación cronológica[13], si bien no sorprendería en ambos autores una influencia directa del villancico, considerando que el *esprit* popular tampoco deja indemne a la fragua poética de Montemayor. Además, en el verso de Castillejo «se ve y se desea» se observa la contaminación de la fórmula fraseológica «ver y desear», cuya basculación entre los dos polos, culto y popular, ya nos es familiar. Ahora bien, la inserción dentro de un hipertexto de materiales procedentes de fuentes heterogéneas con respecto a su hipotexto se configura como cita intertextual dentro de la cita hipertextual, que confiere a la malmaridada la fisionomía de una *matrioska*. Tal resonar de referencias denota la agudeza del oído de nuestro autor para con la voz del pueblo, algo que se aprecia aún más si se considera que no son, las presentadas, las únicas muestras de su deambular entre diferentes laderas literarias[14].

---

[13] Si bien las *Obras* de Castillejo son de publicación póstuma (1573) — aparte *Sermón de amores* (1542), *Diálogo de mujeres* (1544) y *Diálogo entre el autor y su pluma*, impreso en 1550, el año de su muerte —, debieron servirse de «un material manuscrito probablemente muy conocido por los lectores españoles de la época» [Reyes Cano 1998, XXIII]. Es, pues, posible que, al escribir su glosa en 1554, Montemayor conociera la de Castillejo.

[14] Véanse aún, por lo menos, las glosas de los siguientes villancicos populares: «Allá miran ojos, / a do quieren bien»; «No pueden dormir mis ojos / no pueden dormir» (para un análisis diferencial entre esta glosa de Castillejo y una glosa tradicional del mismo villancico, cfr. Beltrán 1976, 30-32); «¡Oh, cuán mala que sois, mala / para mí! / por mi mal os conocí»; el remate del *Diálogo entre el autor y su pluma*: «Ví los barcos, madre. / Vílos, y no me vale»; el villancico «Adónde yré o qué haré?, / ¡qué mal vezyno es el amor», presente en *Sermón de amores* y engastado, a manera de ensalada, por Garci-Sánchez de Badajoz, contemporáneo de Encina, en su romance *Caminando por mis males*, incluido en el CG. Y véase también el uso de refranes, en el que confluyen, en opinión de Rogelio Reyes Cano, dos corrientes paremiológicas: la medieval castellana, de base popular (Juan Ruiz, Santillana, Talavera, la *Celestina*...), y la erasmiana, de base clásica, siendo el dato más original de Castillejo el hecho de engastar el refrán en el verso, lo que «no significa desencaje alguno, pues la pertinencia del refrán engastado en el fluir poético es total, si tenemos en cuenta que se trata de una modalidad de la prosa muy cercana al verso en cuanto poseedora de un artificio rítmico muy elemental» [2000b, 60]. El ejemplo más señero es el *Diálogo de mujeres*, obrita paremiológica donde el refrán «se adecua

Ahora bien, el armamento folklórico de Castillejo no es ni mucho menos sorprendente si se observan las directrices estéticas de su época, caracterizada, por un lado, por una más madura producción italianizante encabezada por Garcilaso y, por otro lado, por la entronización del popularismo que, todavía auroral en el siglo XV, se convierte ahora en un valor en alza, en moneda corriente, se vuelve algo que 'está en el aire'. Una doble vía, pues, a lo largo de la cual se despliega y vigoriza la necesidad de un nuevo pulso lírico con respecto a la poesía cancioneril: «El adoptar la lírica popular como material poético fue un acto de libertad [...]. En cierto sentido, esa corriente significó una revolución comparable a la que provocó el petrarquismo en España, y no es un azar que ambas ocurrieran al mismo tiempo. Eran proyecciones, en dos direcciones distintas, de una urgente necesidad de renovar la poesía [...]» [Frenk 1984, 21].

Y precisamente como 'acto de libertad' vemos la presencia de la voz del pueblo en la voz de nuestro autor, quien acude a la tradición, sea culta sea popular, no a modo de fuerza retrógrada, sino propulsiva, puesto que, si la creación no es invención *ex nihilo* sino transformación, no puede haber creación sin tradición. Y puesto que, como diría Juan Ramón Jiménez, «no puede haber personalidad sin tradición» [1990, 636]. Ahora bien, la voluntad de renovar 'con personalidad' hace que Castillejo sea partidario de un tradicionalismo esgrimido de manera contundente contra aquellos que para ser innovadores «se tornan a baptizar», considerando la tradición autóctona carente de autoridades. Recuérdese, al respecto, a Garcilaso cuando, en la carta-prólogo *A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar*, publicada con la traducción de *El Cortesano* (1534)

---

a las exigencias del discurso, alterando en ocasiones, pero sin desvirtuarla del todo, la forma con que aparece en las colecciones de la época. Castillejo debió conectar fácilmente con su público lector. Conoce muy bien los refranes de su acervo y tal vez por eso no necesita incluirlos siempre completos. Le basta con un miembro del refrán o con una parte que sugiere el resto. En suma, hace un uso poético de la sentencia, ajustándola con facilidad a la andadura del verso corto» [2000b, 60]. Aún nos queda por abordar el uso poético del cuento folklórico según una praxis típicamente renacentista, como hace constar Maxime Chevalier: «Castillejo introduce en sus versos nutrida serie de cuentecillos viejos que no aparecen antes de él en la poesía española. Estos relatos tradicionales los conocía la España del siglo XV. Pero no tenían derecho de ciudadanía en las colecciones poéticas de la época» [1978, 81].

hecha por Boscán, asevera que «[...] yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escripto en nuestra lengua, sino lo que se pudiera muy bien escusar [...]» [1954, 677]. Y recuérdese a Valdés: «[...] la lengua castellana nunca ha tenido quien escriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, queriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad» [1982, 123]. Bien diferente es la postura de Castillejo, quien propugna la mismísima necesidad de cambio reivindicada por los italianistas pero fundamentándola en el suelo nutricio de la tradición (Juan de Mena, Marqués de Santillana, Jorge Manrique, etc.), a la cual apunta, pues, no con el fin de alimentar una cruzada de la nostalgia, sino con el fin de servir al presente. Con el fin de apuntalar una nueva apetencia estética.

Es en la composición de carácter metapoético *Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* donde Castillejo defiende, *in toto*, la tradición poética española (*villancicos*, *romances*, *canciones*, *arte mayor* y *arte real*) y sus más destacados autores del negacionismo de los extranjeristas, quienes, en cambio,

A muchos de los que fueron
Elegantes y discretos
Tienen por simples pobretos,
Por solo que no cayeron
En la cuenta de los sonetos.

A tal fin, Castillejo se vale de la fuerza persuasiva que brota de la estetización de los contenidos sancionados y de la descalificación de los censurados. Es así que encarece el valor estético de la brevedad y de la claridad (en ello, sí, coincidiendo con Valdés), apelando a la autoridad de Jorge Manrique: «Nuestra lengua es muy devota / de la clara brevedad», una 'clara brevedad' contrapuesta a la 'oscura prolixidad' de la nueva poesía y a la 'pesadez' de su forma poética privilegiada, el soneto, una vez migrada de la lengua italiana a la española[15].

---

[15] «Memoria se le debe a Castillejo, / aunque hablaba tan mal del verso largo / porque le pareció que era extrangero, / haciendo entonces, sin tomar consejo, / a Garcilaso cargo / [...]», dice Lope de Vega in *Laurel de Apolo* [1824, 89].

Por ende, el antipetrarquismo de Castillejo no brota de un ultranzismo medievalista, sino de la modernísima apuesta por la llaneza estilística, según una «concepción antiacadémica y antiliteraria de la poesía (la defensa de la 'natura' sobre el 'arte', del 'vero' sobre la 'doctrina') que el Aretino y otros varios autores (Doni, Berni, Grazzini...) venían propugnando en Italia en medio del triunfalismo petrarquista», observa certeramente Rogelio Reyes Cano [2000b, 145][16].

La tarea de dignificar la tradición española se hace aun más urgente a raíz de la expansión imperialista de la España de Carlos V, a la que tendría que corresponder una expansión cultural, opina Castillejo, recordando a Nebrija, en la *Carta dedicatoria* que acompaña sus traducciones del *De Senectute* y del *De Amicitia* de Cicerón [1958, IV, 253-259]. Es sumamente interesante que en esta sede atribuya la responsabilidad de la 'quiebra' y del 'menoscabo' en los que se hallan las 'trovas castellanas', no ya a los gustos extranjeristas de los petrarquistas, sino a la insipiencia de los versificadores cancioneriles, satirizados también en *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores* por sus vacuas y patéticas preferencias temáticas y por el conformismo de su tratamiento:

[…]
Garci-Sánchez y otros ciento
muy gentiles cavalleros,
que por esos cancioneros
echan suspiros al viento.
[...]
Los requiebros y primores
¿quién los niega, de Boscán,
y aquel estilo galán
con que qüenta sus amores?
Mas trobada
una copla muy penada,
él mesmo confessará
que no sabe dónde va
ni se funda sobre nada.

[16] En cuanto a la relación entre Pietro Aretino y Castillejo, atestiguada por un intercambio epistolar, véase Reyes Cano 2000b, 143-149.

[...]
Y de aquí deve venir
que contando sus passiones,
las más más comparaciones
van a parar en morir.
Van de suerte
que nunca salen de muerte
o de perderse la vida;
quitaldes esta guarida,
no habrá copla que se acierte.
Por donde los trobadores
son de burlas y reír,
que no se dan a escrevir
sino penas y dolores.
¡Cosa vana,
que la lengua castellana,
tan cumplida y singular,
se aya toda de emplear
en materia tan liviana!
[...].

El blanco polémico es ahora la escuela cancioneril, aquí representada por Garci Sánchez de Badajoz, uno de los poetas del *Cancionero de Baena*, y por el Boscán de la primera manera, y en otro lugar defendida por el mismo Castillejo no sólo mediante la palabra crítica, sino también mediante el ejercicio poético. La crítica de esta poesía dotada de un 'decir elegante', 'sin vicio', pero sustancialmente insincera en tanto que entumecida por un fuerte caracterismo, indica que su apuesta por la tradición autóctona dista de ser acrítica, lo que no deja de apreciarse inclusive en su quehacer poético. Efectivamente su lírica amorosa, al heredar el alfabetario cancioneril, demuestra percibir su anquilosamiento en la medida en que entraña rasgos rupturistas, que actúan tanto por trangresión paródica como por innovación y afectan tanto el plano temático como el plano formal[17]. Sin embar-

[17] Para un análisis del complejo diálogo que Castillejo mantiene con la tradición cancioneril, con sus 'rasgos continuistas', por un lado, y con sus «resquicios por donde se filtra la innovación y la autocrítica», por el otro, cfr. Gorga López 2006. Uno de los elementos de transgresión del sistema heredado bajo el signo de la

go, y es lo que aquí nos interesa, la tensión renovadora no opera sólo desde el interior del sistema heredado, sino también desde afuera, es decir dando entrada a las sugerencias de un contramodelo: el de la más fresca y ágil musa popular, en la que en esta época tanto abrevan los poetas cultos, recogiendo, intercalando, glosando, continuando o imitando villancicos, romances y refranes. Dichas estrategias transtextuales, fraguadas en el siglo anterior no sólo en el *Cancionero Musical de Palacio*, adquieren ahora un poder irradiador que alcanza de lleno cancioneros, romanceros y pliegos sueltos, cuyo florecimiento es piedra de toque de la afición otorgada a las formas poéticas sincréticas que representan[18]. Una afición en la que primeramente influye,

---

modernidad renacentista —además de aquellos detenidamente analizados por la mencionada estudiosa y por Reyes Cano [2000b]: sustancialmente, el erotismo y la agilización de la expresión en pos del ideal estilístico de la llaneza— es, a nuestro parecer, la falta de reticencia en nombrar a la amada. Ya vimos que en la poesía cancioneril, aun decayendo el uso del *senhal*, mantiene plena vigencia el tabú del nombre de la amada que, ocasionado por uno de los pilares de la cosmovisión cortés: el secreto de amor, se concreciona en fórmulas perifrásticas más o menos desgastadas. Si bien en algunos casos Castillejo echa mano a dichas fórmulas («tras quien corro, tras quien sigo»; «quien mata mi vivir», etc.), en otros casos no vacila en nombrar a la amada en partes tan llamativas del andamiaje poético cuales el estribillo («La vida se gana / perdida por Ana») y la rúbrica (*A una dama llamada Ana*; *A una señora llamada Mencía*; *A una dama llamada Inés*; *A una dama llamada Angela*; *A una señora llamada Gracia*; *A una señora llamada de Lerma*; *A doña Ana de Aragón, estando en Sancta Clara*, etc.). Por si fuera poco, llega a dedicar poemas al nombre de la amada (*Al nombre de Ana*), a partir del cual se deleita en entablar juegos de palabras fundamentados en la figura de la antanaclasis. Ello se observa en *A una dama llamada Angela* y en *A una señora llamada Gracia*, donde «el nombre de la amada permite desplegar una rica red de significados [...]: gracia alude, en sus repetidas menciones, al nombre propio de la mujer, a las cualidades que la acompañan, al don recibido de Dios y a la expresión de agradecimiento de aquellos que tienen el privilegio de conocerla» [Gorga López 2006, 171].

[18] Mencionar exhaustivamente los cancioneros literarios, los cancioneros musicales y los romanceros —tanto 'viejos' como 'nuevos'— que se publican en esta época, con sus reimpresiones y reediciones, sería el cuento de nunca acabar. Baste con recordar el ya mencionado *Cancionero general* (Valencia 1511) de Hernando del Castillo con sus varias ediciones, más o menos reelaboradas (Valencia 1514, Toledo 1517, Toledo 1520, Toledo 1527, Sevilla 1535, Sevilla 1540, Amberes 1557, Amberes 1573), y sus derivaciones, cuales *Dechado de galanes* (1520 *ca.*), *Libro de cincuenta romances* (1525-1530) y *Espejo de enamorados* (1535). A la primera mitad

según Romeu Figueras [1949], «una íntima necesidad temperamental y básica» de la cultura española, es decir su tradicionalismo, su inclinación hacia «la fusión de lo antiguo con lo moderno, la recreación de lo viejo y esencial con los nuevos estilos y las corrientes nuevas». Sin embargo, como el mismo Romeu Figueras reconoce, sería reduccionista apuntar únicamente al intenso impulso

---

del siglo son de atribuir, asimismo, el *Cancionero de Velázquez de Avila* y el *Cancionero musical de la catedral de Segovia*. Además, el *Cancionero de galanes* (1530), el *Libro de música de vihuela de mano* (1535) de Luis Milán, *Los seys libros del Delphín de música* (1536) de Luis de Narváez, *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546) de Alonso Mudarra y *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (1547). El *Cancionero de romances* llamado «sin año», publicado en Amberes por Martín Nucio entre 1547 y 1549, se reedita de forma aumentada y enmendada en 1550 (versión que se reimprime en 1555, 1568, 1581). Del mismo año es la primera parte de la *Silva de varios romances*, publicada en Zaragoza por Esteban de Nájera. Además, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* (Amberes, 1551) de Lorenzo Sepúlveda; una reimpresión de la *Silva de varios romances* (Barcelona, 1552); el *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552) de Diego Pisador y el *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana (1554). El *Cancionero de Upsala* es una colección de villancicos de diversos autores, publicada en Venecia en 1556 y sacada a la luz por Rafael Mitjana en 1909 en la Universidad de Upsala. En la segunda mitad del siglo se publican los florilegios de Juan Vásquez (*Villancicos y canciones a tres y a quatro*, 1551, y *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, 1560); una nueva edición de la *Silva de varios romances* de Nájera (Barcelona, 1561); *Flor de enamorados* (Barcelona, 1562); las *Rosas* (1573) de Juan de Timoneda: *Rosa de amores*; *Rosa española*; *Rosa gentil* y *Rosa real*; el *Cancionero sevillano* (Sevilla, 1568 *ca.*); *El Parnaso* (1576) de Esteban Daza; el tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577) de Francisco Salinas; *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos* (1578); *Romancero historiado* (1579) de Lucas Rodríguez; las colecciones de Pedro de Padilla *Tesoro de varias poesías* (1580) y *Romancero* (1583); *Cancionero de romances* (Sevilla, 1584), compilado por Lorenzo de Sepúlveda; *Coro febeo de romances historiales* (1587) de Juan de la Cueva. Entre 1589 y 1597 aparecen las nueve partes de *Flor de varios romances nuevos* (Huesca, 1589), obra recopilada por Pedro de Moncayo, de la cual se publica en 1591 (Valencia) una segunda edición aumentada: *Primera y segunda parte, añadióse ahora la tercera parte*; la *Cuarta y quinta parte*, recopiladas por Vélez de Guevara, aparecen en Burgos en 1592; Pedro Flores, a quien se debe también *Ramillete de flores* (Lisboa, 1593), publica en 1594 la *Sexta parte* (Toledo), mientras que la *Séptima parte,* recopilada por Francisco Enríquez, se publica en Madrid en 1595; además, *Flores del Parnaso. Octava parte* (Toledo, 1596), recopilada por Luis de Medina, quien hace imprimir la *Novena parte* en 1597 en Madrid.

tradicional de la literatura española. Evidentemente, otra fuerza interactúa en el prestigio de lo popular que se entroniza en esta época (y no sólo en España) y se trata de la ideología naturalista, es decir la reivindicación renacentista del ideal de la sencillez expresiva a la hora de dignificar la lengua vulgar, cuya manifestación literaria más auténtica se identifica, según ciertas directrices estéticas, precisamente con la poesía popular, «hija de la augusta Naturaleza, superior a todo arte» [Menéndez Pidal 1953a, II, 80], tal como hemos de ver más de cerca a la hora de hablar de Juan de Valdés, con cuyo ideario el mismo Castillejo guarda estrecha relación[19].

Ahora bien, la hibridación entre registro culto y registro popular presenta diferentes niveles, conforme al tipo de operación que la ocasiona. La polarización popular se observa en el caso de la mera transcripción de coplas o romances viejos con fines recopilatorios, fenómeno del que no se puede menos de subrayar, junto a Menéndez Pidal, el carácter excepcional. En efecto,

> La precoz publicación romancística tan persistente y en tantas imprentas, nada semejante tiene en ningún otro pueblo de Europa. Ninguno pensó en publicar sus baladas, salvo Dinamarca, donde ochenta años después de los primeros pliegos sueltos españoles, cuarenta años más tarde que las grandes colecciones de Amberes y de Zaragoza, Anders S. Vedel, en 1591, obedeciendo también a influjo humanístico, hizo la primera publicación de las antiguas 'viser', dando a luz *Cien canciones danesas escogidas*, movido de un propósito principalmente histórico. Inglaterra y Alemania sólo coleccionan sus baladas en los días precursores del romanticismo. El que la imprenta española, a poco de entrar en actividad, desde los primerísimos años del XVI, se emplease en publicar romances para difundirlos popularmente, nos denuncia la tradición peninsular como enteramente aparte de las otras [1953a, II, 81].

---

[19] Así se expresa Castillejo en el prólogo del diálogo *Aula de cortesanos* a propósito de su estilo 'baxo y poco grave': «[...] lo qual yo, a la verdad, en semejantes obras prolixas, en parte hago de industria, a fin que se lean con menos enhado. Pues aun con toda su baxeza y facilidad, no suelen carescer dél, quanto más si se escriviesen en otro estilo mayor, que, por perfecto que sea, no dexa a ratos de enhadar y enpalagar los lectores [...]».

La transcripción, sin embargo, es una operación todo menos que neutra: en efecto, una vez trasladado desde el natío circuito de la oralidad hasta el de la escritura, el poema resulta fijado en una de sus posibles formas textuales y privado, así, de su consustancial variantividad. La textualización «no recoge sino una 'actualización' entre las innumerables y variadas manifestaciones sucesivas y simultáneas del poema» [Catalán 1992a, 451]. En palabras de Menéndez Pidal, la transcripción bloquea en una versión única el estado fluido de la poesía de tradición oral [1953a, II, 77-78][20].

Otra importante consecuencia de la transcripción de la tradición oral en las antologías, con sus secciones temáticas, y en los pliegos sueltos de múltiple composición es su inserción en un macrotexto que inevitablemente supone una función orientadora de la lectura:

> I testi in condizione di oralità possono conoscere una fruizione entro una cornice sovratestuale o in una rete di relazioni intertestuali; ma sono fatti episodici e soprattutto effimeri, affidati a un momento e a una seduta, dei cento, dei mille che compongono la vita tradizionale. La sovratestualità e l'intertestualità della stampa, invece, sono un messaggio che si standardizza e si itera, marca il *romance* indipendentemente dalla predisposizione del lettore, mediante la semantica delle associazioni stabili. [...] l'oralità viene emarginata non soltanto in ciò che costituisce la sua vitale peculiarità, la costante variabilità testuale, ma anche nei suoi prevalenti bisogni ed effetti di consumo.

---

[20] Como es bien sabido, la variabilidad es algo inherente a la poesía oral debido a la falibilidad de la memoria y a la necesidad de remodelar la obra en función de un horizonte de fruición *in praesentia*, con lo cual el ejecutor no se desune del creador en el ámbito de una comunicación interactiva. Hasta el mito, acto verbal particularmente estandardizado en tanto que archivo de la sabiduría de un pueblo acerca de la creación del mundo y de la cultura, está sujeto a la ley de la flexibilidad recreándose en la repetición, como documenta Jack Goody [2002] en el ámbito africano. Con todo, reputamos oportuno matizar, al hilo de las aportaciones críticas de Montaner Frutos [1989], la concepción del texto oral como carente de estabilidad y «subsistente *per se* en un estado inconcreto de absoluta virtualidad», del que «toda actualización o fijación [...] es, como en la materialización de las ideas platónicas, una realización irrelevante». Viceversa, el texto no subsiste independientemente de sus actualizaciones, las cuales, además, mientras no se configuren como un nuevo acto de producción, sino de reproducción, no comprometen la identidad del texto, su sustancial estabilidad.

> Di contro o accanto a una fruizione orale che è facile supporre eminentemente emotiva, concentrata sul singolo testo […] la stampa ne provoca una riflessiva coadiuvata dai suoi spazi stabili, concatenati e ripercorribili [Di Stefano 1982, 213 y 218].

Di Stefano ejemplifica con creces este fenómeno, por ejemplo mediante un pliego en el que, más allá de los seis (en realidad ocho) romances dispares que contiene (*El primero del rey don Pedro. El segundo de Paris. El tercero del rey don Juan. El quarto de Eneas y Dido. El quinto del rey Saul. El sexto de Polinestor*), una evidente unidad brota del motivo constante de la caída de príncipes, ilustrado a través de una serie variada de *exempla*:

> Nei modi apparenti della maggiore impersonalità, soltanto mediante una scelta e una giustapposizione di testi, senza che un sia pure minimo commento lo renda esplicito, dal *pliego* affiora un messaggio tipico di una precisa tradizione moralistica. I valori puramente favolistici degli episodi si offuscano in un insieme costituito per condizionare a una lettura che deve cogliere l'insegnamento oltre il diletto [1971, 128].

En otro lugar Di Stefano remarca que «Dar cuerpo a contextos con una semántica suprasegmental es la dimensión 'creativa' de la actividad del impresor o del editor, más variada en los pliegos, de constante recomposición, que en los volúmenes» [2006, 421].

A todo ello hay que añadir el fenómeno del enmendamiento del material oral, en virtud del cual la transcripción adquiere el semblante de una reescritura. En efecto, a menudo el copista considera dicho material irregular bajo el punto de vista métrico-estilístico y, en el caso de los romances, lagunoso bajo el punto de vista narrativo, a causa, entre otras cosas, de la infidelidad de la memoria. Al respecto, es muy significativa la advertencia di Martín Nucio en su *Cancionero de romances*:

> Puede ser que falt aquí algunos (aun que muy pocos) delos romances viejos / los quales yo no puse / o porque no an venido a mi noticia / o porque no los halle tan cumplidos y perfectos como quisiera / y no niego que enlos que aquí v impresos aura alguna falta / pero esta se deue imputar alos exemplares de adonde los saque q eftauan

> muy corruptos y ala flaqueza dela memoria de algunos que me los dictaron que no se podian acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vuiese las menos faltas que fuese posible / y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmedar y añadir algunos que eftauan imperfectos [1945, 3-4].

En realidad, el fragmentarismo que el antólogo se inclina a someter a intervenciones reconstructivas se debe ante todo, como nos enseña Menéndez Pidal, a una precisa opción estética del romance viejo, polarizado alrededor de un único acontecimiento privilegiado presentado *in medias res*, el cual, repentina evocación de un conjunto épico, histórico o legendario, prescinde de elementos conectivos, dejando inexpresados tanto los preliminares como los despliegues narrativos. Al «saber callar a tiempo» de los desenlaces *ex abrupto*, fuente de innumerables potencialidades narrativas e interpretativas, Menéndez Pidal le reconoce, no ya el sentido de lo inacabado, sino la eficacia intensificadora de un *crescendo* sin declive: «[…] la fantasía conduce una situación dramática hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignota, sin descender por la pendiente del desenlace» [1973b, 181].

Por lo que atañe al mencionado *Cancionero de romances*, sin embargo, si en el caso de las fuentes orales Nucio enmienda y agrega versos (señaladamente en la edición de 1550, donde, por ejemplo, completa *Mirava el campo viejo* y *La triste reyna de Nápoles*, romances que en la edición 'sin año' llevaban escrito, respectivamente, «Efte romance efta imperfecto» y «no efta acabado»), en el caso de las fuentes escritas (el *Cancionero general* y pliegos sueltos) «eliminó sistemáticamente y sin excepción todas las glosas hechas a los romances populares o popularizados, y suprimió asimismo las desechas, villancicos y metros varios con que se adornaban los romances artísticos, dejando pasar muy pocas excepciones» [Menéndez Pidal 1945, XLV]. Martín Nucio desenreda, pues, los romances de las glosas de autor, restaurando su presunta pureza. Observa Menéndez Pidal que a determinados romances procedentes de pliegos sueltos aporta, además, adiciones o sustituciones 'tradicionales', es decir derivadas de versiones orales, como en el caso de *Cavalga Diego Laynez* y de *Helo, helo por do viene* [1945, XXVIII].

Un grado intermedio entre polarización popular y polarización culta es representado, pues, por el fenómeno de la glosa, verdadera

zona fronteriza que por un lado atesora villancicos y romances al engastarlos en su entramado, y por otro lado actúa como filtro literario portador de una 'elevación' artística (por supuesto, no siempre acertada), además de una amplificación exegética y, a veces, de una resemantización. Desentraña estas cuestiones Di Stefano, quien trae a colación, por ejemplo, la glosa del romance *Helo, helo por do viene* debida a Francisco de Lora, de la que pone de relieve la amplificación artificiosa, la reconstrucción de un todo narrativo del que el romance viejo es tan sólo un fulgurante escorzo y la contaminación de fuentes noticieras conformes a la ideología oficial, con el fin de neutralizar el dejo maurófilo de la fuente, englobada, así, en la línea apologética del Cid [1967, 101-116].

La glosa de villancicos y de romances populares es un fenómeno que, engendrado en el siglo XV, cobra un extraordinario auge en la primera mitad del siglo XVI y en ella se ejercitan, entre otros, Timoneda, Jorge de Montemayor y Sebastián de Horozco[21]. En la importancia de este género, cuya marca más propia es la bitextualidad, insisten con plena razón Blanca Periñán y Giuliana Piacentini, recopiladoras de un corpus de glosas quinientistas de romances viejos, que consideran «una parte absolutamente central del quehacer poético [...] una parcela considerable de la poesía del siglo XVI» [2001, 48].

A la transcripción, con su diferentes niveles de fidelidad, y a la glosa, con su *ars combinatoria*, añádase el *pastiche*, que brota del gesto imitativo del cantar por obra del poeta culto, a veces tan hábil en interiorizar el estilo popular que no se limita a emularlo, sino que lo 'crea', resultando difícil detectar la 'inautenticidad' folklórica de su quehacer (Lope de Vega *docet*, como tendremos ocasión de ver). Son poetas, éstos, que encuentran su voz precisamente en el maridaje con lo popular, una vez pasados del 'pastiche' al 'estilo'. Mas son excepciones. La mayoría de las veces queda una distancia infranqueable entre la 'rosa natural' y la 'rosa de papel', debido a que, como observará Lorca, en el poeta culto no es erradicable el conocimiento de la

[21] Horozco, padre de Sebastián de Covarrubias, se aventura además en la glosa de refranes en su *Teatro universal de proverbios, adagios o comúnmente llamados refranes… que más se usan en nuestra España* (1515-1516) y se destaca entre quienes interponen o usan versos o estrofas populares a manera de remate.

'gramática', que necesariamente enturbia la peculiar inartificiosidad de la poesía popular.

Además de las refundiciones, de las glosas y de los pastiches, una ulterior estrategia transtextual es la ensalada, composición poético-musical basada en el engaste textual de disparatadas reminiscencias folklóricas (villancicos, fragmentos de canciones, romances, refranes), que se produce o bien acorde con un contexto semántico unitario (en este caso hablamos de *puzzle*) o bien independientemente de un contexto semántico unitario (en este caso hablamos de *collage*), dando lugar, así, a conjuntos más o menos coherentes. La falta de coherencia puede observarse también en la urdimbre métrico-estrófica y lingüística, que admite la coexistencia de varias formas poemáticas y musicales y de diferentes idiomas. Es precisamente en este aspecto que Juan Díaz Rengifo funda la definición de la ensalada en su *Arte poética española* (1606): «[...] es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música: y por ello se llama Ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva» [2007, 93].

Al describir, en su *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (1611), la receta de la ensalada 'para el oído', Covarrubias aprovecha el símil gastronómico otorgándonos 'sabrosas' (es el caso de decirlo) informaciones sobre la receta de la ensalada 'para el paladar': «[...] porque en la ensalada echan muchas yervas diferentes, carnes saladas, pescados, azeytunas, conservas, confituras, yemas de huevos, flor de borraja, grageas y de mucha diversidad de cosas se hace un plato, llamaron ensaladas un género de canciones que tienen diversos metros, y son como centones, recogidos de diversos autores» [1993, 522].

Un ejemplo de protoensalada-*puzzle* puede considerarse el *Villancico a unas tres fijas suyas*, dudosamente atribuido a Santillana. Este salto atrás no es ni mucho menos inoperante puesto que dicha composición, que a pesar de su nombre no presenta la veste estructural del villancico, nos suministra efectivamente un ejemplo de engaste coherente, puesto que cuatro villancicos se intercalan a las octavas narrativas en virtud de una conexión semántica, si bien no rímica, dando voz a los suspiros amorosos de las tres «donzellas fermosas» y a la queja del yo poético que, ocupado en escuchar a escondidas aque-

llos suspiros, lamenta que no se dirijan a él. Reproduzco el texto crítico establecido por Lapesa [1957, 322-323]:

Por una gentil floresta
de lindas flores [e] rosas
vide tres damas fermosas
que de amores han requesta.
Yo, con voluntad muy presta
me llegué a conoscellas.
Començó la una dellas
esta canción tan honesta:

Aguardan a mí,
nunca tales guardas vi.

Por mirar su fermosura
destas tres gentiles damas
yo cobrime con las ramas,
metime so la verdura.
La otra con gran tristura
començo de sospirar
[e] dezir este cantar
con muy honesta mesura:

La niña que los amores ha
sola ¿como dormira?

Por no les fazer turbança
non quise yr más adelante
a las que con ordenança
cantaban tan consonante.
La otra con buen semblante
dixo: «Señoras de estado,
pues las dos aveys cantado,
a mi conviene que cante:

Dexaldo al villano pene:
véngame Dios dele.

Desque huvieron cantado
estas señoras que digo,

yo salí desconsolado,
como hombre sin abrigo.
Ellas dixeron: «Amigo,
non soys vos el que buscamos
mas cantad, pues que cantamos.»
Dixe este cantar antiguo:

Sospirando yva la niña
e non por mí
que yo bien ge lo entendí.

Viceversa, un ejemplo de ensalada-*collage* sería la que puede considerarse la más antigua ensalada conocida, a seis voces. Conservada incompleta en el *Cancionero Musical de Palacio*, se caracteriza por la mera *summa* de villancicos a ejecutar musicalmente de forma simultánea[22], los cuales, desligados de un hilo argumental común, además de un esquema estrófico unitario y de una envoltura lingüística uniforme (dado el uso en un caso del latín), se hermanan más bien en virtud del registro estilístico popular:

—Por las sierras de Madrid
tengo d'ir,
que mal miedo he de morir.

—Soy chequita y...

—Enemiga le soy, madre,
a'quel cavallero yo;
mal enemiga le soy.

—Aquel pastorico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le duele.

---

[22] «El cantus y el tenor I cantan *Por las sierras de Madrid*, el bajo canta en latín, las otras voces cantan melodías populares con diversos textos siempre en castellano» [Anglés 1955, 42-43].

—Vuestros son mis ojos,
Isabel;
vuestros son mis ojos
y mi corazón también

—Loquebantur varis linguis
magnalia Dei.
[nº. 311]

Campeón del género que nos ocupa es el compositor Mateo Flecha el Viejo, algunas de cuyas *Ensaladas* (Praga, 1581) se sitúan a medio camino entre la ensalada-*puzzle* y la ensalada-*collage*. En ellas, efectivamente, los trozos cancionísticos se insertan en un contexto narrativo coherente, caracterizado más que nada por la celebración de la Navidad, pero carecen de una refuncionalización semántica con respecto a dicho contexto, ignorando la praxis de la vuelta a lo divino de la que San Juan de la Cruz es, en ese entonces, el máximo representante[23]. Buen ejemplo de ello es *La Negrina*, en donde el erotismo vitalista de las dos cancioncillas populares intercaladas desentona con la temática religiosa que las engloba, aunque entona con su dejo expresivo alegre y despreocupado, al que contribuye también la bulliciosa imbricación de catalán, castellano y latín. Un polimorfismo lingüístico, pues, que incluso llega a desarticularse en los juegos fónico-rítmicos de las jitanjáforas, palabras asemánticas hechas sólo de sonidos que aquí se sirven de elementos léxicos africanos o pseudoafricanos con función extralingüística, esto es, musical, en ra-

[23] En realidad en San Juan e la Cruz se aprecia, más allá de concretas incrustaciones transtextuales, la divinización de un cauce génerico de tipo tradicional, el de la canción de mujer, que Patrizia Botta [1977] observa en la *Noche oscura*, historia no ya de un desencuentro amoroso, como en el caso de la amante del carcelero, sino de un encuentro dichoso, como los experimentados por otras muchas protagonistas del cancionero tradicional (véase, por ejemplo, «Yo me iva mi madre»). Además del cauce genérico, Botta pasa revista a una serie de tópicos propios de la lírica tradicional, tales como el insomnio, las guardas de las doncellas, la cita nocturna de los amantes, la separación al alba, la fuente, el marco primaveral, los cabellos de la mujer como símbolo de virginidad, el viento como símbolo erótico, etc. Asimismo en el plano formal (léxico, fónico, sintáctico, rímico) Botta reconoce la huella del tipismo tradicional por debajo del atuendo exterior de liras garcilasianas.

zón de su valor puramente acústico, de su actuación como pura energía sonora:

Cumplido es nuestro deseo,
remediado es nuestro mal.
Cante el linaje humanal
«*Gloria in excelsis Deo*»,
pues Dios s'ha hecho mortal.
No hay cosa igual
que querer hoy Dios Nascer.
¡Oh gran plazer!
¡Pues, amana la gaznata!
«Cordero que al lobo mata
non más de verle nascer,
¿quién pensáis que deve ser?»
—Pues que tan bien lo has chapado,
dinos quién es esse tal.
—Es el Verbo encarnado
en la Virgen sin peccado,
sin peccado original.
—Pues entona aquí Pascual,
un cantar, si Dios te duela:
—«N'Eulàlia vol gonnella,
Bernat:
N'Eulalia vol gonnella.
Ay!, Vol-la de palmella
Bernat,
ab un rosegall darrera.
Bernat,
N'Eulalia vol gonnella».
—No nos cansemos,
con plazer cantemos,
pues Dios y hombre es ya nascido.
¿Qué hará aquel perdido
Lucifer,
pues que le quita su ser
la Virgen madre y esposa?
«Florida estava la rosa,
que ô vento le volvía la folla».
Caminemos y veremos
a Dios hecho ya mortal.

¿Qué diremos que cantemos
al que nos libró del mal
y al alma de ser cativa?
¡Viva, viva, viva! ¡Viva!
Canta tú, y responderé
—San Sabeya,
Gugurumbé, alangandanga,
Gugurumbé, gurumbé...,
mantenga, señor Joan Branca,
mantenga vossa merçè.»
¿Sabé como é nacido,
ayá em Berem
un Niño muy garrido?
—Sa muy ben.
Vamo a ver su nacimiento.
Dios, pesebre echado está.
—Sa contento. Vamo ayá.
¡Su!, vení, que ye verá.
Bonasa, bonasa,
su camisoncico rondaro;
çagarano, çagarano,
su sanico coyo roso.
Sa hermoso, sa hermoso,
çucar miendro ye verá.—
Sansavaguya...
Alangadanga, gugurumbé
San Sabeya,
gurum-gurumbé...
«*Alleluia, alleluia, alleluia!*».

Es interesante observar que el uso de las jitanjáforas es típico de las canciones infantiles y de la lírica popular, expresiones orales en las que la ritmización fónico-sintáctica del lenguaje, fruto de la formalización poética *tout court*, resulta aun más acentuada en tanto que importante recurso nemotécnico[24]. Se trata de formas de combinación

[24] En cuanto a las canciones infantiles, véase por ejemplo «Pin, zoropín / la ceca, la meca, / la tuturubeca» [CPE, I, nº. 72]; «Aserrín, aserrán, / los maderos de San Juan» [CPE, I, nº. 52]; «Trique, trique, / los maderos de San Rique [...]» [CPE, I, nº. 53]; «Pipirigaña. / Jugaremos a cabaña» [CPE, I, nº. 69]. En cuanto a

músicoliteraria en las que, como diría Friedrich Nietzsche, la lengua «è tesa fino all'estremo dell'imitazione della musica; [...] la parola [...] cerca una espressione analoga alla musica e patisce in sé la potenza della musica» [1969, 74]. Algo que se aprecia con mayor razón en el caso de las jitanjáforas, secuencias de sonidos puros, que existen de por sí, como fin y no como medio del sentido, y constituyen así, al igual que la música, un universo autorreferencial, cuyo empleo en el quehacer de autores letrados se saborea precisamente como rastro de horizontes poéticos populares. En *El arauco domado* Lope de Vega construye una *mezcla* lingüística mediante el enlace de voces castellanas, indias y pseudoindias: «[...] Piraguamonte, piragua / Piragua, jevizarizagua. / Bío bío / que mi tambo le tengo en el río. / [...]». El mismo hibridismo lingüístico con función rítmica recurre en la siguiente canción de *Servir a señor discreto*: «Taquitán mitanacuní / Español de aquí para allí, / de aquí para allí, / soy nuevo y soy chapetón / pencacuní». Véanse, además, de Luis de Góngora, *En la fiesta del Santísimo Sacramento* («Zambambú, morenica de Congo / zambambú. / Zambambú, que galana me pongo, / zambambú») y *Al nacimiento de Cristo*: «Toca instrumento. / Elamú, calambú, cambú, / elamú», donde la jitanjáfora verbaliza el sonido del instrumento mu-

---

la poesía popular, según García Lorca si hay un género que casi no necesita texto, ese es la nana. Efectivamente, su función de provocar el sueño del niño es producida sólo por el ritmo, que es dúplice: el ritmo para el oído de la melodía, sobre el que moldear las *lallazioni*, y el ritmo para el cuerpo de la cuna, ritmos que la madre combina hasta encantar al niño: «La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas combinadas entre sí, alargando sus duraciones y acentos» [1994, 298]. También en los villancicos es dable encontrar fenómenos glosolálicos, tales como: «¡Abalas, ábalas, hala! / Aba la frol y la gala!» [EV, n°. 233]. Dejando la tradición quinientista, en algunas coplas flamencas la parte literaria es sustituida, entera o limitadamente a algunos versos, por glosolalias ('trajili-trajili...', 'taratatran-trantran', 'lerelere-lerelele', etc.), que enfatizan el compás del canto y exaltan los efectos de su medium: la voz. Piénsese, además, en los casos extremos representados por el *jodel* y el *scat* en el jazz, donde la voz no existe sino como ulterior instrumento musical, y en las palabras carentes de significado presentes en la tradición poética de algunas culturas africanas, llamadas precisamente 'palabras de los cantos' [Merriam 1990, 193]. Especular a la palabra que 'suena' es el instrumento que 'habla'. En la música afrocubana, por ejemplo, del instrumento que se desgaja de la masa musical para improvisar su 'a solo' se dice que 'habla'. Lo equivalente en la pintura es el garabato, signo sin significado, puro grafismo.

sical, tocado, así, con la voz. Se trata de una trayectoria que, pasando por el villancico VIII de Juana Inés de la Cruz («Aunque neglo, blanco / somo, lela, lela, / que il alma rivota / blanca sá, no prieta. / - ¡Diga, diga, diga! / ¡Zambio, lela, lela!»), lleva hasta las 'poesías-sones' de Nicolás Guillén y a algunos estribillos de García Lorca, quien acude más bien al lenguaje infantil, como en el caso de «Balalín / [...] Balalán / [...] Balalín / lín /, lín /, lín», donde la iteración mecánica del sufijo actúa como ulterior marca sonora[25].

En la compleja fenomenología de la hibridación de registros poéticos que vamos estudiando, la polarización culta se observa en el caso de los romances de autor. Estos, sin embargo, aun en su plena libertad creativa, son permeables, no sólo a la imitación de la forma métrica de los romances viejos, sino también a la penetración de sus rasgos estilísticos, tales como *íncipit ex abrupto* con un discurso directo. La evolución del género resulta marcada por la Generación de 1580, cuya inversión en la forma del romance halla su caldo de cultivo en *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca, 1589), recopilada por Pedro de Moncayo, y en la serie de romancerillos que se imprimen en Valencia a partir de 1589 bajo el rótulo de *Cuadernos de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado* (algunos conservados en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y algunos en la Universidad de Pisa). Un más representativo campo de expresión del romancero nuevo es, sin embargo, el *Romancero general* (Madrid, 1600)[26], articulada colección de romances nuevos que, na-

---

[25] Para una fenomenología de la jitanjáfora remitimos a Alfonso Reyes, 1986b.

[26] De sus complejas vicisitudes editoriales tan sólo indicamos las fases principales: la primera edición, aparecida en Madrid en 1600 y recopilada por Luis Sánchez, se compone de nueve partes; la edición de 1604, siempre madrileña, al cuidado de Juan de la Cuesta, es aumentada de cuatro partes y constituida, pues, por un total de trece partes; se incluyen varias formas poéticas escasamente representadas en las primeras partes, cuales redondillas, quintillas, décimas, endechas, silvas, liras, sonetos, canciones italianas, octavas, y también letras y letrillas, con prevalencia en forma de villancico glosado o de zéjel, además de ensaladas y juguetes, composiciones, todas estas, saturadas de préstamos folklóricos. Al año siguiente, en 1605, Miguel de Madrigal se encarga de la publicación, en Valladolid, de la *Segunda parte del Romancero general y flor de diversas poesías*, comprensiva de romances excluidos de las dos ediciones precedentes, a los que se añaden composiciones líricas de variada índole.

cidos de la pluma de Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Pedro Liñán de Rialza, Gabriel Lasso de la Vega, Quevedo y demás autores, en algunos casos anónimos, privilegian argumentos históricos, noticieros, la sátira de la sociedad de la época y los géneros morisco y pastoril, cuyo hipermanierismo despierta toda una reacción anti-morisca y anti-pastoril, que igualmente figura en la colección. Imitativos de los viejos, estos romances artísticos, que a menudo incorporan cantares y estribillos populares, llegan a ser objeto de un proceso de tradicionalización y, más en general, de colectivización. En efecto, tanto la romanceril como la cancioneril son literaturas todavía destinadas en gran medida a la difusión oral, esto es, a la representación ante un auditorio a través de la lectura en voz alta, de la recitación de memoria y del canto, no sólo en justas poéticas, reuniones de academia y salones, sino también en calles y plazas [cfr. Frenk 2005][27]. Si en el caso de la lectura en voz alta podemos hablar simplemente de 'vocalización' de la escritura, puesto que dicha lectura no implica alteraciones textuales, en el caso de la recitación de memoria y del canto podemos hablar de pleno derecho de 'oralización' de la escritura, puesto que ambos fenómenos conllevan su inmisión en una dinámica variantiva que le hace adquirir la fluidez propia de la poesía folklórica. Del texto manuscrito o impreso «el poema solía alzar el vuelo; no bien memorizado, repetido aquí y allá, podía anclarse nuevamente en un pliego de papel, ya con cambios de mayor o menor envergadura» [Frenk 2005, 123][28]. Lo mis-

[27] En otro lugar Frenk recalca que el cancionero oral del Siglo de Oro no estaba integrado únicamente por las canciones populares o popularizantes, sino también por la poesía cortesana, que en gran medida «[...] era una poesía *oralizada*, o sea, escrita y luego [...] memorizada y difundida mediante la recitación y el canto. En la vida de los textos poéticos el lado oral era importantísimo, imprescindible, mientras que el lado escrito desempeñaba un papel secundario, de apoyo» [2006a, 161]. Asumiendo el punto de vista de la recepción, que no de la emisión, cuyas modalidades observa en la representación del Quijote, García de Enterría pone de relieve la trascendencia, en tiempo de Cervantes, de la 'lectura oral' (esto es, 'escuchar la lectura', 'oir leer') al lado de la 'lectura directa': «[...] dos modos de lectura a los que el propio Cervantes aludía en el famoso título que colocó al capítulo sesenta y seis de la segunda parte: "Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer"» [1999, 355].

[28] Ni que decir tiene —precisa Frenk [2005]— que a la hora de confeccionar un cancionero el copista podía echar mano a fuentes escritas (manuscritas e/o

mo podía acontecer, por supuesto, en el caso de la *mise en texte* de romances viejos y cantares, los cuales de tal manera, después de haberse transformado en literatura escrita, se reoralizaban: «[...] la fijación por la imprenta en *pliegos sueltos* [...] de una tradición poética básicamente oral no pone fin a la oralidad del Romancero», asevera García de Enterría [1988, 91], a quien remitimos para un análisis del sistema integrado oral/escrito en la transmisión del romancero en el Siglo de Oro[29].

Por otro lado, tanto la oralización de la escritura como su vocalización son acontecimientos performativos que le permiten alcanzar un amplio y variado horizonte de recepción —integrado no sólo por lectores (alfabetizados) sino también por oyentes (alfabetizados y no alfabetizados)— y propagar, así, entre las clases populares su peculiar registro poético, colonizado por el convencionalismo cortés y por enredados juegos conceptuales. Al oralizarse, pues, la literatura culta, a la vez que llega a ser pasible de un proceso de folklorización, ocasiona un proceso de aristocratización de la literatura popular, contagiándola.

Emblemático al respecto es el caso del pliego de cordel. En cuanto al primer punto, es decir la folklorización de la literatura culta, el pliego de cordel, cuadernillo barato que sirve de «rodrigón a la trans-

---

impresas), sin embargo el importante papel desempeñado por la transmisión oral queda demostrado por la proliferación de variantes, fenómeno consustancial a las antologías poéticas del Siglo de Oro, que por cierto puede imputarse a retoques autoriales o a refundiciones por obra del recopilador, mas por lo general parece oportuno atribuirlo a los avatares de la memoria, habida cuenta del hábito oral-aural todavía vigente y muy generalizado en el Siglo de Oro. Al respecto cfr., también, Rodríguez-Moñino 1968, 26. Por otro lado, la compleja fenomenología de los procesos culturales admite que la fijación por escrito (en fase compositiva o bien sucesiva a la composición) de una obra ejecutada y transmitida oralmente responsabiliza la memoria, obligándola a no traicionar el texto. Observa Jack Goody [2002] que la memorización literal adquiere valor precisamente en el caso de obras representadas oralmente mas a raíz de un texto escrito, constructor de una ortodoxia. La canonización prohibe toda suerte de manumisión, como ocurre en las religiones del Libro autorizado por la palabra divina, la cual a través suyo permanece inmodificada a lo largo de los siglos.

[29] Sobre el grado de difusión de los romances antiguos en las formas editoriales del romancero, del cancionero y del pliego suelto a lo largo del siglo XVI, cfr. Di Stefano 1977. Además, Frenk 2006b.

misión oral» [Rodríguez-Moñino 1968, 34], no fija el texto —no importa si oral o escrito en su origen— y permite su vida en variantes, puesto que a cada ejecución, tal y como a cada reimpresión, puede ser sometido a un proceso de reinvención, conforme a la variabilidad del contexto, a la falibilidad de la memoria, al afán de reactualizar un tema, etc., lo que supone el papel de co-autor del cantor o recitador. Consecuentemente, «a pesar de la atribución de muchos textos a autores identificados con nombres muy concretos, esos mismos textos los podemos encontrar atribuidos a otros autores diversos, o incluso anónimos, con lo cual la anonimia o, mejor, la impersonalidad del texto se mantiene, y pasa a formar parte de un patrimonio cultural viviente [...]» [García de Enterría 1986, 207].

En el caso inverso, si bien es cierto que la textualización de obras orales las erradica de su auténtica situación narrativa, haciéndoles perder una serie de rasgos suprasegmentales (prosódicos, mímicos, gestuales, rítmicos, de entonación, etc.), sin embargo conserva sus restos, esto es, auténticas marcas de oralidad, la cual puede ser recobrada a la hora de la recitación. Teniendo todo esto en cuenta y permaneciendo en la senda de García de Enterría [1986], podemos decir que la literatura de cordel constituye un género fronterizo, un caso especial de literatura tradicional a caballo entre la oralidad y la escritura.

En cuanto al segundo punto, es decir la aristocratización de la literatura popular, los pliegos de cordel divulgan en amplias capas de la sociedad un repertorio en el que se alternan la cancionística popular o semipopular (romances viejos, villancicos, cantarcillos, etc.) y todo un caudal poético debido a poetas cultivados. Y si bien es cierto que entre estos últimos prevalecen los que, allegados al gusto popular, no desdeñan aclimatar parte de su creación a «formas estróficas [...] en arte menor, con marcada tendencia a estructuras de fácil lectura (y recitación)», como es el caso de los villancicos y romances de Encina [Infante 1999, 93], no por ello dejan de figurar poetas cultistas (cancioneriles e italianizantes) de la talla de Boscán y Garcilaso con sus formas poéticas privilegiadas [García de Enterría 1973, 49]. Es más, Viçent Beltran destaca la intensa impronta cortesana que caracteriza el alborear de la forma editorial del pliego suelto, en tanto que instrumento de dominación ideológica al servicio de los círculos del poder:

> No es por azar que el primer pliego conservado, o los primeros, sean el *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique y las *Coplas a la muerte de su padre* de su sobrino Jorge; si examinamos los pliegos conservados en el primer cuarto del siglo de la imprenta, predominan netamente los autores cortesanos, profanos como los Manrique, Santillana, Mena, religiosos como Montesino, Román o Iñigo de Mendoza, amén de San Pedro, más alguna obra religiosa y los consabidos textos de propaganda dinástica o política. Hasta este momento, pongamos para redondear el 1500, los textos corresponden todos al registro religioso o al cortesano alto [2006, 376].

Una evolución del corpus es marcada por la introducción del romancero y de la lírica tradicional, que sin embargo no prescinden de las formas mediatizadas por la poesía cortesana (glosas, citas, refundiciones, pastiches, etc.), al menos hasta cuando un pliego suelto de hacia 1515-1517 presenta por primera vez romances de tipo tradicional «sin glosa, continuación ni aditivo alguno de tipo cortés, contra lo que era la norma de este tiempo» [Beltran 2006, 370-371]. El repertorio de los pliegos se caracteriza, pues, por un acopio de fuerzas poéticas, por lo menos hasta aproximadamente 1570, cuando comienza a virar hacia una subliteratura que, compuesta por ciegos y autores carentes de relieve cultural, se centra más bien en crónicas de sucesos sensacionalistas, 'casos admirables y espantosos', crímenes, milagros, etc. [Blecua 1983, 180-181].

En fin, los pliegos sueltos expresan una cultura socialmente incluyente, donde toda categoría de público puede reconocer fragmentos de su propia identidad cultural y a la vez acceder a otros enclaves poéticos, según un sistema de difusión/recepción a su vez incluyente en la medida en que se configura lo mismo como escrito/visivo (leer) que como oral/aural (oír leer)[30].

Inverso al fenómeno considerado más arriba de la oralidad textualizada, este fenómeno de la escritura oralizada es deplorado abierta-

[30] Sobre la función de *mass media* de los ciegos, principales agentes de la irradiación masiva de la literatura de cordel mediante la ejecución recitada o cantada de esas 'menudencias de imprenta', cfr. Cátedra, quien argumenta que «la auralidad permitía romper los límites del acceso al impreso», que de tal manera era disfrutado por todos, «trátese de poesía de cancionero, relación de fiestas en versos, anécdota y sucesos, poesía festiva o erótica» [2002, 106].

mente por Sebastián Vélez de Guevara, impulsado a recopilar la *Cuarta y quinta parte de Flor de romances* (Burgos, 1592), una de las fuentes del *Romancero general*, por la intención de fijar por escrito la presunta lección incorrupta de los romances de autor, enmendándolos de su puño de la 'perdición' debida a las variantes, que no excluye imputar a los músicos, los cuales, convencidos de la posición auxiliar, subsidiaria, de la poesía con respecto a la música, no dudan en amputarle versos o estrofas a la hora de musicalizarla. Todo ello se halla declarado en una advertencia al lector:

> […] como el arte de la poesía es tan delicada y lo más de los ingenios aficionados a cosas de ella, todos procuraban estos Romances, los cuales a pocos días que salían de las manos de sus autores, habían pasado por las de tantos censores y de tal suerte estragándose, perdiendo aquí el verso allá la copla, y más adelante el sentido, que a no tornar a ellos, pienso dudaran ser los que había compuesto. Y como esta corrupción cada día iba en augmento, muchos echaban la culpa della a sus dueños, lastimándoles, de manera que les fuera mejor no haber tomado la pluma en la mano. Y así la perdición grande de los romances, y la murmuración de Poetas, que sin culpa passan por la pena, han sido la razón de haberme atrevido a recopilarlos: Dexada aparte la mucha comodidad que se seguirá de que todos estos Romances anden de aquí adelante escriptos de una y no de tan varias maneras.
>
> De lo dicho se puede colegir que no lo he hecho con tanta facilidad que no me haya costado algunos ratos de ocupación; porque fuera de mi profesión (que no es de cosas de poesía) a muchos destos romances los he enmendado muchos pies, y he hecho otro de nuevo, de suerte que si este Romancero llegare a manos de los autores de sus romances, o de otras personas que fielmente los tengan copiados, y los hallaren en algunas partes de otra suerte que los hicieren, podrán creer que fue la causa el llegar a las mías de la que tengo dicho: y es de manera esta lástima que he dexado de poner aquí otros muchos y muy buenos por hallarlos tales que yo no me atreví a remediarlos, ni me pareció fuera de razón intentarlo. Y si acaso algunos a quien suele pesar de que otros saquen sus obras de molde viesen cuán estragadas andan de mano, pienso que me darían las gracias por este cuidado.
>
> Desta gran perdición no poca culpa tienen los Músicos, que como dice (y muy bien) el Prólogo de otro Romancero que anda, pen-

> sando que los romances se hacen solo por su respecto, como si a la música estuviese annexa la Poesía, en llegando a su poder, no contentos con usurparlos, culpando a los Poetas de prolixos y largos, los acortan y quitan muchas coplas, que como no las entienden, de ordinario suelen ser las mejores [...].
>
> Así que esta es la causa porque muchos Romances están faltos y echados a perder, y así por donde ha sido justo la recopilación dellos. Páguese, pues, mi trabajo, no con las gloriosas alabanças que otros poetas den, si no con recibir mi buena intención sin lastimarlas con la lengua: que bien pienso que a los discretos les hará mucha fuerza las razones dichas. Y esto baste para la recepción del Romancero y mi disculpa. Vale [cit. en González Palencia 1947, XVIII-XIX].

Autor de *Manojuelo de romances* (1601), Gabriel Lasso de la Vega lamenta asimismo el 'amodrote' que afea sus romances al experimentar el fenómeno de la oralización, que sin embargo no es su único blanco polémico, puesto que arremete también contra la re-literaturización auspiciada por Vélez de Guevara, a causa de las alteraciones producidas por las varias fases de este proceso (el enmendamiento y la recomposición debidos a la 'traslación', a la recopilación y a la impresión; los 'mordiscos' debidos a la censura), a las que hay que añadir la amputación achacable a la musicalización:

> Han dado en recopilar
> ciertos curiosos autores
> y en coger sudor ajeno
> para vender a impresores,
> y dan un libro compuesto
> de la mañana a la noche
> que llaman *Flor de Romances*
> y es porque lo traen por flores.
> Topáranse algunos míos
> de los impresos por otre
> en este mi Manojuelo;
> Pero, Lector, no los notes,
> que a vuelo me los cogieron
> de que hicieron almodrote.
> [...]
> Sé decir de mis Romances,
> en punto bueno su nombre,

que cuando a mis manos vuelven
no hay diablo que los soporte:
unos vienen patituertos,
otros tirando mil coces,
a unos faltan seis conceptos,
a otros les sobran doce;
otros vienen sin sentidos,
que casi no me conocen,
que se los mudaron todos
como guardas de algún cofre.
El músico los cercena,
el que traslada compone,
el que recopila enmienda,
el impresor antepone,
el censor les da un mordisco
cuando referir los oye.

Consideraciones análogas acerca de la relación entre la poesía y la música, de la función divulgadora desempeñada por esta última y de su efecto deformante ya se hallaban expresadas en el prólogo a la *Flor* de Moncayo y en el romance-prólogo a *Ramillete de flores* (1593) de Pedro Flores, para luego reaparecer en el Prólogo a la edición de 1604 del *Romancero general*: «En este volumen, Lector, se contienen repartidos en treze partes, los Romances que han sido oidos y aprouados, generalmente en España. Y de aquí he cobrado animo para exponerlos a la más rigurosa censura que es la de la lección: pues agora escritos y desnudos del adorno de la Musica por fuerça se han de valer por si solos, y de las fuerças de su virtud» [cit. en González Palencia 1947, X].

Como observa Montesinos, la indudable pugna entre editores y músicos «no significa una pausa en la colaboración entre compositores y poetas. Significa más bien un reconocimiento de los textos como alta poesía y la iniciación de una etapa reflexiva, atenta a atesorar y acendrar esos versos 'descarriados'» [1953b, 235]. El hecho de que los poetas no estuvieran tan en desacuerdo con los músicos se arguye del ajuste del sistema estrófico romanceril a las exigencias del canto cortesano, que va sustituyendo la bimembración del canto popular, basado en 16 notas divididas en dos octosílabos, por la cuatrimembración de una frase musical más desarrollada, basada en 32 notas divididas en 4 octosílabos. Ya atestiguada por Juan del Encina («los ro-

mances suelen yr de cuatro en cuatro pies», 1978, I, 25-26) y sucesivamente caída en desuso, la partición en cuartetas de los romances nuevos reactivada por la generación de 1589 la motiva Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602) acudiendo precisamente a la interpretación musical:

> [...] aunque el consonante debe durar todo el romance hasta acabarse, con todo eso va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos, a manera de quartilla, quiero decir, que en cada cuatro versos se ha de perfeccionar el sentido, como si fuera una copla, y no dejarle pendiente para la siguiente quartilla. Porque la principal gracia del romance está en la tonada. Y ésta se comprehende y acaba cada cuatro versos [1997, 194].

La intención musical de estos romances resultaría corroborada por la intercalación, cada cuatro, ocho, doce o dieciséis octosílabos, de un estribillo, que evidentemente acentua el carácter lírico y reclama el canto [Montesinos 1953b, 236-237].

Si más arriba destacábamos, de la mano de Menénedez Pidal, la casi exclusiva singularidad de la cultura oficial española en recopilar romances viejos, ahora no podemos menos de destacar su, tal vez exclusiva, singularidad en promover una resurrección no sólo pasiva, por mera transcripción, sino activa, por reactivación genérica, que todavía a finales del siglo XVI no acaba con los fenómenos de la anonimia y de la variantividad propios de la dimensión oral, a pesar de la autorialidad, en algún caso poderosa, de sus artífices.

Pues bien, tal como hemos podido apreciar, frente al amaneramiento de la corriente cancioneril la creación poética quinientista no duda en reorientarse en virtud de dos fuerzas igualmente operantes: la renovación italianizante y un tipo de disidencia muy dispar pero no menos enriquecedora, que se funda, no ya en la penetración de áulicos modelos foráneos, sino en la interpenetración entre lo culto y lo popular, dos polos, pues, que vienen a fecundarse recíprocamente. Tan es así que, si en el ámbito culto bullen las formas mixtas del villancico glosado, del romance glosado, del romance nuevo, de la vuelta a lo divino, del pastiche y de la ensalada, la lírica popular se impregna de los *topoi* del amor cortés, de suerte que la polaridad axiológica culto-popular corre pareja con una, estéticamente muy provechosa, indelimitación.

Importa ahora asomarnos, aunque sea brevemente, a la reflexión teórica, en donde una voz que concuerda en puridad con el popularismo es la del erasmista Juan de Valdés. Coherentemente con la propensión de los hombres del Renacimiento a valorizar las lenguas vulgares en tanto que 'naturales' —propensión representada en Italia por las *Prose della volgar lingua* (1525) de Pietro Bembo y por *Il cortigiano* (1528) de Castiglione— Valdés escribe, precisamente durante su estancia en Italia, *Diálogo de la lengua* (1535), a fin de reivindicar que: «[…] todos los hombres somos más obligados a ilustrar y enriquecer la lengua que nos es natural y que mamamos en las tetas de nuestras madres, que no la que nos es pegadiza y que aprendemos en libros» [1982, 122].

Se trata de un libro desprovisto de un carácter sistemático a la manera del *Arte de gramática castellana* de Antonio de Nebrija, que representa un seguro blanco polémico para Valdés, desfavorable a la anterioridad del quehacer normativo de la lengua (el 'arte') con respecto a su 'uso' (mayor acrimonia ostenta, además, para con el *Vocabulario*, 1493, de Nebrija, puesto que promueve por un lado la impura variante andaluza del castellano y por otro una excesiva fidelidad al latín). Y se trata, además, de un libro dotado de un fin práctico: el de enseñar el castellano, lengua muy en boga en esa época gracias al dominio político de España[31], a un cenáculo de amigos italianos (no parece casual, pues, que prevalga la perspectiva de un análisis contrastivo entre los dos idiomas), al servicio de una, no declarada pero argüible, intención proselitista. Lo que aquí importa subrayar es que, al disquisir sobre asuntos de tipo etimológico, ortográfico, fonético, gramatical, léxico y estilístico, Valdés se vale de ejemplificaciones entresacadas únicamente del repertorio paremiológico. En efecto, considera los refranes, brotados de los labios de mujeres ancianas mientras hilan la lana alrededor del fuego —dice recordando la recopilación atribuida al Marqués de Santillana *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*— el terreno más apto para comprobar la «puridad de la lengua castellana» [1982, 126] y su propio ideal de estilo. Se trata, es cierto, de una elección inducida por el convenci-

[31] «[…] ya en Italia assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano […]» [1982, 119].

miento, contrario al de Nebrija, al de Juan del Encina y al de Castillejo, del vacío de autoridades literarias en el castellano, que considera «más vulgar» que el toscano, ennoblecido por autores de la talla de Boccaccio y Petrarca. En cambio, Valdés no está dispuesto a reconocer el mismo prestigio a los escritores españoles, de entre los cuales efectivamente no toma en consideración ni a los de la época medieval ni a los contemporáneos, tales como Castillejo y Garcilaso. Y es así que el autor de *Amadís de Gaula* es censurado por el hecho de pecar, en el estilo, de un no sé qué de fría afectación, a la que corresponde, en otros lugares textuales, un cierto descuido. Mosén Diego de Valera, autor de *Valeriana*, es tachado de 'gran hablistán', que «por ser amigo de hablar, en lo que scrive pone algunas cosas fuera de propósito y que pudiera passar sin ellas [...]» [1982, 253]. Uno de los vicios estilísticos de la *Celestina* es, asimismo, «[...] el amontonar de vocablos alguna vezes tan fuera de propósito como 'Magnificat a maitines'» [1982, 255]. Igualmente criticado es Juan de Mena, quien, en su esfuerzo de latinizar, «escrivió tan oscuro que no es entendido» [1982, 240].

Un mayor prestigio se les reconoce, como decíamos, a los refranes, por ser expresión natural del idioma y, sobre todo, por ser ontológicamente breves. La brevedad, en efecto, evita el riesgo de una pesadumbre retórica en beneficio de una economía lingüística que nada substrae a la intensidad y a la claridad del sentido ('clara sentencia'), a la elegancia y al 'encarecimiento', término que podría ser entendido como énfasis expresivo, producido, por ejemplo, por el empleo de sinóminos aptos para conferir fuerza a un concepto, como en el caso del dicho «Quien guarda y condessa, dos vezes pone mesa» [1982, 238]: «[...] todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo, y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender o a la sentencia della, o al encarecimiento o a la elegancia» [1982, 237].

La auspiciada esencialidad de la que los refranes son considerados vehículos privilegiados tiene menor posibilidad de manifestarse en el ámbito poético, sea culto sea popular, donde exigencias métricas y rímicas conllevan artificios y superfluidades aunque mínimas, tales como el prefijo -a («¡O qué dichos atan vanos!»), presente en determi-

nadas coplas como ripio versal por obra de 'ruines trobadores' [1982, 157-158]. Aun admitiendo que la legitimidad de ciertas opciones léxicas y estilísticas depende de su destinación, poética o prosaica, en todo caso es de evitar el inesencial gasto verbal, que resulta esquivado en los romances más que en las canciones (coplas y villancicos), puesto que en ellos el metro se las da de prosa: «[…] en ellos me contenta aquel su hilo de dezir que va continuado y llano, tanto que pienso que los llaman *romances* porque son muy castos en su romance» [1982, 244]. Los principios de la exactitud, de la concisión, del mínimo dispendio verbal hacia los cuales se orienta el ideal estilístico de Valdés, hostil a todo tipo de 'rodeo de palabras', se los reconoce, en el ámbito de la literatura culta, a Jorge Manrique, al Juan del Encina de *Plácida y Victoriano* y, con algunas reservas, al Torres Naharro, «muy llano y sin afectación», de las comedias *Calamita* y *Aquilana* [1982, 240-241]. Sin embargo, insiste sobre la ejemplaridad de los refranes también con el fin de ilustrar la ennoblecedora filiación latina del castellano, aun defendido en su autonomía. De ellos, en efecto, Valdés muestra la exacta correspondencia con los dichos latinos, mientras que el 'descuido' con que se escriben los libros españoles hace que los vocablos latinos o bien sean corruptos, llegando a ser irreconocible en la derivación castellana hasta el étimo, o bien se usen a despropósito a causa de deslizamientos semánticos. Los refranes —de los cuales se dice que Valdés recogió en un *Quaderno* [1982, 126], que sin embargo no ha llegado hasta nosotros— resultan enaltecidos, pues, como patrón estilístico y también lingüístico. Un patrón inspirado en los ideales expresivos de la sencillez y de la precisión de Castiglione, a los que Valdés no deja de ajustarse personalmente: «[…] el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escrivo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir; y dígolo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación» [1982, 233][32].

[32] Es preciso hacer notar, junto con Gauger, que la sencillez propugnada por Valdés es «una sencillez producida, no sencillamente encontrada. Es decir: el hablar al que se limita a reproducir el escribir ya es el producto de cierto esfuerzo. Es un esfuerzo que no quita lo natural, pero es un esfuerzo, un esfuerzo que no impide, sino que, al revés, *produce* lo natural» [1989, 58]. En este sentido se podría decir,

A su vez Juan Boscán, en su tarea de traductor de *El Cortesano* (1534), versión española de la obra de Castiglione, se muestra defensor de un ideal de claridad, patentizando de tal manera haber bien asimilado la lección del italiano. Como ilustra Margherita Morreale [1959], es evidente su intención de evitar, a través de paráfrasis, circunlocuciones, sinónimos y sustituciones, sea los italianismos y los latinismos léxicos y sintácticos absorbidos por el italiano, sea arcaísmos, cultismos y tecnicismos, en beneficio de una terminología familiar. Y «hasta uno que otro refrán o dicho propio de la tradición española —no última la *romanceril*— se desliza en el texto gracias a este procedimiento de castellanización. El *Cortigiano* muda su vestidura italiana por otros paños algo más sencillos y caseros [...]» [Morreale 1959, 32]. Es cierto que, como subraya Garcilaso en la epístola a Jerónima Palova puesta a modo de dedicatoria en *El cortesano*, el ideal de inteligibilidad de Boscán, expresado en un decidido anti-neologismo y en el rechazo de la afectación procedente del uso de términos 'desusados de la gente', lejos de conllevar 'sequedad' de estilo, se conjuga con el refinamiento, es decir con la selección de términos «muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oydos» [1954, 677-678], en función de un frasear eurítmico o eufónico, estableciéndose de tal manera una palmaria diferencia entre el registro literario y el registro hablado. Sin embargo, no obstante la tensión hacia una andadura expresiva cuidada, el ideal de 'llaneza' lleva a Boscán a una simplificación del texto original. En efecto, aunque considere el español una lengua 'tan buena' como el italiano, la mayor estilización literaria de éste último (señalada por Valdés) y su

---

siguiendo a Gauger, que Valdés «pide una oralidad concepcional dentro del medio gráfico; al mismo tiempo presupone [...] una cierta escripturalidad concepcional de lo hablado» [1989, 59]. Además, el criterio renacentista de la claridad y de la naturalidad al que se atiene Valdés no excluye la apreciación de una especie de innata agudeza ('ingenio') del español a condición de que, disciplinada por el 'juicio', no se desvíe hacia la artificiosidad. Una agudeza debida, por ejemplo, a un fácil metaforismo y a palabras equívocas en tanto que plurisignificantes, que él ilustra mediante *coplas*, *refranes* y *cuentos*: «[...] tenemos muy muchos vocablos equívocos; y más os digo, que, aunque en otras lenguas sea defecto la equivocación de los vocablos, en la castellana es ornamento, porque con ellos se dizen muchas cosas ingeniosas, muy sutiles y galanas» [1982, 211].

mayor fidelidad al latín empujan al poeta a una especie de 'vulgarización', favorecida por una concepción 'libre' de la traducción, que privilegia, con respecto al 'rigor de la letra' con su efecto de extrañamiento, la 'verdad de las sentencias' con su efecto de naturalización, lo que permite a Garcilaso afirmar: «[…] cada vez que me pongo a leer este su libro […] no me parece que ay escripto en otra lengua» [1954, 677-678]. El mismo Boscán así expresa su teoría de la traducción en la dedicatoria *A la muy magnífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar*: «Yo no terné fin en la traducción de este libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra; antes, si alguna cosa con él se ofreciere que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudarla o de callarla» [Castiglione 1994, 72].

El 'libre' traductor de *Il cortigiano* expresa una actitud imitativa mucho más rigurosa en el ámbito poético. Lo que más interesa ahora es que su intención de trasladar el verso italiano, el endecasílabo, al quehacer poético castellano se basa, más que en la categoría de la 'novedad', en la antinomia entre cultismo y vulgarismo. En la *Carta a la Duquesa de Soma*, una especie de prólogo al segundo libro (1527-1537) de sus obras, el rechazo de la poesía 'hecha(s) a la castellana' (*redondillas*), en pro de la nueva poesía moldeada en el 'modo italiano' (sonetos y canciones), se funda en la instancia de su 'vulgaridad'. El verso castellano, en efecto, «[...] ni trahe en sí cosa por donde haya de alcançar más onra de la que alcança, que es ser admitido del vulgo […]». La fortuna del más 'artificioso' y 'grave' verso italiano es, pues, garantizada por la élite española dispuesta a recibirlo y a cultivarlo, es decir por esos 'buenos ingenios de Castilla' que, «fuera de la vulgar cuenta, le aman y le siguen y se exercitan en él […]» [Boscán 1999, 115-120]. Y si bien la mímesis poética es menos escrupulosa en cuanto a los recursos retóricos y léxicos, los cuales, al igual que en la prosa del *Cortesano*, manifiestan una cierta resistencia castiza (salvo el poema *Leandro y Hero* en donde, come subraya Morreale, se asoma un presagio de *culteranismo* en el florecimiento de cultismos, latinismos y exotismos), en ella se percibe un cierto dejo de artificiosidad, intrínseca al patrón italiano.

Ahora bien, es cierto que la defensa de la lengua natural, adquirida junto con la leche materna según una imagen cara a romancistas tales como, en Italia, Bembo y, en España, Juan de Valdés y Cervan-

tes[33], en ningún caso equivale a la defensa del vulgarismo. En efecto, la discriminación entre la lengua común y la lengua literaria resulta implícita en el mismo proceso de institucionalización del vulgar mediante las gramáticas y la preceptiva. Sin embargo, no es menos cierto que el canon estético renacentista se caracteriza por una actitud de contención cultista en la elaboración de la lengua literaria. Como observa Bustos Tovar,

> parece [...] abrirse un paréntesis en la historia del cultismo léxico al llegar el siglo XVI, que coincide con nuestro primer Renacimiento; esto es, aparentemente se interrumpe, o disminuye considerablemente, la penetración de cultismos, estableciéndose un hiato entre el proceso de relatinización del lenguaje, intentado por la literatura humanística del siglo XV, y el que conduce al manierismo herreriano primero y al gongorismo después [1982, 16].

El eslabón que prepara las *Anotaciones* de Herrera es el aristocratismo de Ambrosio de Morales, basado en la fractura radical entre la lengua literaria y la del vulgo. De acuerdo con el ideario humanista, el punto de arranque de su *Discurso sobre la lengua castellana* (1546, 1586) es la defensa del vulgar, mas un vulgar que dista de ser confiado únicamente a la enseñanza de la naturaleza y del uso, la cual constituye un patrimonio básico al alcance de todos, tanto del «hombre criado desde su niñez entre rústicos» como del hombre criado en una gran ciudad o en la corte. El vulgar por el que apuesta Morales es un vulgar enriquecido, 'extendido' y adornado por medio del 'arte', capaz de tal manera de actuar como principal toque de distinción del hombre que quiera ennoblecerse. Y si bien es cierto que al reivindicar el 'bien dezir' nuestro autor guarda distancia de una excesiva ornamentación, no duda en atacar el error muy difundido de otorgar carta de afectación a todo lo que «sale de lo común y ordinario» y en ensalzar el 'estudio', el 'cuidado', el 'ejercicio', la 'doctrina', la 'diligencia', en fin, una lengua para nada 'natural':

[33] «[…] todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las estranjeras para declarar la alteza de sus conceptos. Y siendo esto así, razón sería se estendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestime el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya» [*Quijote*, II, 16].

> Yo no digo que afeytes nuestra lengua Castellana, sino que le laves la cara. No le pintes en el rostro, mas quítale la suziedad. No la vistas de bordados ni recamos, mas no le mengües un buen atavío de vestido, que aderece con gravedad. [...] Espanta, sin duda, la infamia de los nombres en que nuestros Españoles afean esta diligencia y desseo de bien hablar en los que lo sienten, llamándolos affectados, singulares, amigos de novedad, ociosos; y por condenarlos de una vez con el mayor castigo que pueden darles, los llaman necios. [...] Muy diferentes cosas son en el castellano, como en cualquier otro lenguaje, hablar bien y hablar con affectación y en todos el hablar bien es diferente del común [2007, 218-219].

Aun alejándose de Valdés en cuanto al paradigma de la naturalidad, Morales comparte con él la opinión de la falta de autoridades literarias en el castellano, contrariamente a lo que ocurre con el griego, con el latín y con el italiano, idiomas cultivados con primor y elegancia merced a la mucha afición de la que gozan entre sus respectivos hablantes. Lejos de conformarse con las obras que «se leen con gran aprobación del pueblo» —el aprecio de la gente vulgar basta para que estas obras no se tengan por buenas, insiste con un indisimulado exclusivismo— y firme en querer relacionarse únicamente con los doctos, Morales destaca a Boscán y a Garcilaso como aquellos que, de entre los poetas, 'han abierto la puerta' al 'bien dezir'. El primero «hizo nuestra poesía no dever nada en la diversidad y magestad de la compostura a la italiana» y el segundo, «luz muy esclarecida de nuestra nación», es autor de obras que «ya no se contentan [...] con ganar la victoria y el despojo de la toscana, sino con lo mejor de lo latino traen la competencia [...]» [2007, 224].

Eso de que la luz del arte sea «guía más cierta que la naturaleza» es una opinión que, ya aparecida en el *Prólogo* a la *Rhetórica en lengua castellana* (1541) de Miguel Salinas[34], vuelve a campear en el prólogo que Francisco de Medina escribe para las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Fernando de Herrera. En cambio, lamenta Me-

[34] «[...] digo que no hay natural, por bueno que sea, que no pueda ser mejor ayudándole con el arte y diligencia y que, por el contrario, dexándole sin labrarle, no se haga áspero y de menos provecho. [...] Así que aunque el buen natural sea gran parte, mucho más será si se ayuda de arte y esto no sé quién se lo negará» [2007, 128].

dina, el 'arte de bien dezir' se halla en España descuidado a causa del interés prioritario de los 'buenos espíritus' por las empresas militares y a causa de predicadores que, o bien «no se embaraçaron en arrear sus sermones d'estos deleites i galas» [2001, 192], contentos con la severidad y sencillez evangélica, o bien «se vistieron de un trage galano pero indecente, sembrado de mil colores i esmaltes pero sin el concierto i moderación que se demanda» [2001,192]. No menos culpables son los poetas, que «derraman palabras vertidas con ímpetu natural antes que assentadas con el artificio que piden las leyes de su professión» [2001, 193]. Y ello debido a un depravación ideológica —el desprecio por la lengua vulgar— arraigada en los sabios, quienes, juzgando «ser mayor bajeza hablar i escrivir la lengua común [...] la dejaron en las manos del vulgo, el cual, con su temeridad y desconcierto, á usado d'ella[s] en la manera que sabemos» [2001, 195]. Y si, pese a la falta de autoridades, alguien intenta cultivar la perfección adoctrinándose, si alguien intenta alumbrar el pensamiento y adornar la expresión merced a la debida sujeción a la doctrina, es «aborrecido de todos i vituperado como ombre arrogante [...] como si la conformidad de la muchedumbre, guiada por su antojo, sin lei ni razón, deviesse ser regla inviolable de nuestros consejos» [2001, 194]. Con todo, la simplicidad y la llaneza del lenguaje común —categorías que Medina emplea según una acepción despreciativa— se hallan derrotadas en el quehacer de Garcilaso de la Vega, «príncipe de los poetas castellanos», y en el de Fernando de Herrera, sumamente capacitado para ataviar la lengua «con ropas tan varias i tan luzidas que ya la desconocen de vistosa i galana» [2001, 199]. La imagen antropomórfica del idioma remata el prólogo: «Encogeráse ya de oi más l'arrogancia i presunción de los vulgares, que engañados con falsa persuasión de su aviso, osavan requestar atrevidamente esta matrona onestísima, esperando rendilla a los primeros encuentros como si fuera alguna vil ramera y desvergonçada» [2001, 203].

Viceversa, Gonzalo Argote de Molina, haciéndose eco de Castillejo, defiende escuetamente la tradición autóctona. En el *Discurso sobre la poesía castellana*, apéndice de su edición de *El Conde Lucanor* (1575), no escatima elogios a los 'romances antiguos', a los que otorga un elevado valor cultural no sólo por historiar el pasado y noticiar el presente, constituyéndose así como fuente de las crónicas oficiales, sino también por atesorar «la antiguedad y propiedad de nuestra len-

gua» [1926, 30]. A despecho de la nueva moda italianizante, juzga que la copla castellana no tiene nada que envidiar al endecasílabo, siendo «capaz de todo el ornato que cualquier verso muy graue puede tener, si se les persuadisse esto a los poetas desde tiempo que cada día le van olvidando, por la grauedad y artificio de las rimas Ytalianas, a pesar del buen Castillejo, que desto graciosamente se queja en sus coplas [...]» [1926, 31].

En cambio, es el soneto la «más hermosa composición [...] de cuantas tiene la poesía italiana i española» en opinión de Fernando de Herrera [2001, 265], quien aprecia el 'mayor artificio' y la dificultad que brotan de su compostura y brevedad. Es más, identifica la afectación, no ya con la complejidad, sino con la facilidad de los que «piensan acabar una grande hazaña cuando escriven de la manera que hablan, como si no fuesse diferente el descuido i llaneza, que demanda el sermón común, de la osservación que pide el artificio i cuidado de quien escribe» [2001, 267]. Viceversa, lo más importante para un escritor es desviarse del habla común y defender la 'alteza de estilo', que si bien no se obtiene mediante el abuso de arcaísmos, neologismos y extranjerismos, mucho menos se obtiene mediante el empleo de vocablos humildes y ordinarios. Y recalca que

> [...] en esto se puede dessear más cuidado i diligencia en algunos escritores nuestros, que se contentan con la llaneza i estilo vulgar i piensan que lo que es permitido en el trato de hablar se puede o deve trasferir a los escritos, donde cualquiera pequeño descuido ofende i deslustra los concetos i esornación d'ellos, mayormente en la poesía, que tanto requiere la elegancia i propiedad, no sólo simple pero figurada i artificiosa [2001, 533-534].

'Idólatra de la forma', como lo define Menéndez Pelayo [1994, I, 734], Herrera estima, pues, que la excelencia de la poesía consiste en el ornato de la elocución que, fruto del 'arte' y no de la sola fuerza del 'ingenio', hace que las cosas comunes resulten nuevas, las humildes se levanten y las altas se templen, «para no eceder según la economía i decoro de las cosas que se tratan». Adverso a la intención de «agradar a la rudeza de la multitud» diciendo comúnmente conceptos comunes, alaba a Petrarca y a Garcilaso precisamente por expresar con novedad sentimientos «no remotos del común juizio de los hombres», lo que se obtiene labrando cuidadosamente la oración en el

plano de la *inventio* y de la *dispositio* no menos que de la *elocutio*, de la variedad rítmica y del cuidado eufónico. El estilo de Garcilaso es, pues, 'inafetado' no ya por inclinarse a la oración humilde, sino todo lo contrario, por el hecho de que

> halla con agudeza i perspicacia; dispone con arte i juizio, con grande copia i gravedad de palabras i concetos [...]; está lleno de lumbres i colores i ornamento poético donde lo piden el lugar y la materia, i de grandes afetos i eloquencia, no sólo esprimendo mas amplificando i componiendo i ilustrando sus pensamientos con tanta elegancia que ninguno le ecede. Tiene riquíssimo aparato de palabras ilustres, significantes i escogidas con tanto concierto que la belleza de las palabras da luz al orden i la hermosura del orden da resplandor a las palabras [...]. Los sentidos o son nuevos o, si son comunes, los declara con cierto modo propio sólo d'él que los haze suyos [...] [2001, 209-210].

La misión de recetar al poeta que hable 'otra lengua', 'retirada del hablar ordinario', hace patente que el auspicio de la claridad[35], de la 'inteligencia de los versos', «sin la cual no puede la poesía mostrar su grandeza» [2001, 210], dista de concebirse en menoscabo de la complejidad, cuya defensa halla su culminación en la *Respuesta* de Herrera a las *Observaciones* del Prete Jacopín: «[...] ninguno puede merecer la estimación de noble poeta, que fuese fácil a todos i no tuviesse encubierta mucha erudición i conocimiento de cosas» [en Juan Montero 1987, 66]. Y si bien adverso a la férrea teoría de la imitación del Broncese, quien exige al poeta una sólida cultura clásica puesto que la poesía no es más que remasticación de lo ya expresado por las autoridades grecolatinas[36] (tanto es así que sus *Anotaciones y Enmiendas*

---

[35] «[…] la oscuridad, que procede de las cosas i de la dotrina, es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no se deve oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas» [2001, 351].

[36] «[…] digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan porqué entre tantos millares de Poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y dotrina para saber imitar» [cit. en Vilanova 1953, 572]. Como subraya Vilanova [1953], Herrera dista de compartir el mismo fetichismo clasicista: «[...] no tengo por tan grande su [de Garcilaso] autoridad, ni aun pienso, que deve ser la de los antiguos todos (saco

a la obras de Garcilaso se limitan a un rastreo de fuentes), Herrera no duda en otorgar importancia a los 'admirables despojos' tanto de los antiguos como de los italianos, en virtud de los cuales hacer la «lengua copiosa i rica» y «arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo» de la erudición poética [2001, 273].

A esta constelación de ideas de signo claramente exclusivista contribuye Fray Luis de León, quien, en la *Dedicatoria* a Don Pedro Portocarrero incluida en la versión definitiva de *De los nombres de Christo* (1585), acomete la defensa del vulgar mediante el enaltecimiento de su registro estilístico alto, de ese 'bien hablar' que, lejos de ser entendido por todos los que saben castellano, exige cultivo, 'concierto' y escogimiento. Se equivocan, pues, los que

> [...] piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo; y no conoscen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juyzio, ansí en lo que se dize como en la manera como se dize; y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que conuienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a vezes las letras, y las pesa, y las mide y las compone, para que, no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulçura. Y si dizen que no es estilo para los humildes y simples, entiendan que, assí como los simples tienen su gusto, assí los sabios y los graues y los naturalmente compuestos no se aplican bien a lo que se escriue mal y sin orden, y confiessen que deuemos tener cuenta con ellos, y señaladamente en las escripturas que son para ellos solos, como aquesta lo es [2007, 211-212].

---

siempre a Virgilio deste número), que asi de tal suerte sean reverenciados; que no nos dexen lugar para entender i juzgar sus obras, i tener mas respeto a la verdad que a su opinion, i al amor que les devemos: porque así como estimo, i por descortesía i rusticidad, contradecir sin causa a los buenos autores, así juzgo por imbidia i afetación de ánimo no querer o no ossar traer en la presencia de los que saben o desean saber, lo que está dudoso. ¿Por qué se a de cubrir en silencio el herir dellos con daño de todos los que imitan, i ha de haver quien defienda sus culpas? Contra razón, en esto, se obligan ciertamente algunos ombres dotos a una religión supersticiosa, o antes a una ignorancia torpísima, queriendo poner en sombra a los ojos de todos, i mostrar demasiadamente en cuanta veneracion se deben tener los escritores antiguos. Ombres fueron como nosotros, cuyos sentidos i juizios padecen engaño i flaqueza, i assí pudieron errar i erraron [...]» [en Juan Montero 1987, 198].

Quien no contrae deuda con la teoría de la erudición poética, que halla su adalid en el Broncese, es Miguel Sánchez de Lima. En el prólogo de su *Arte Poética en Romance Castellano* (1580) declara concebir su compendio de 'arte' con el fin de «suplir la falta de naturaleza», otorgando así a la técnica una función secundaria con respecto a la 'inclinación', de la que llega a subrayar la autosuficiencia amén del estatus de *conditio sine qua non* de la creación poética, desvirtuando de tal manera su misma misión de preceptista. No cabe demostración más palmaria de ello el que se pueda ser poeta careciendo del 'arte', algo que Sánchez Lima ilustra trayendo a colación el caso de Jorge de Montemayor: «Y a lo que algunos dizen, que la Poesía se adquiere con el estudio de las letras, y que de otra manera no puede ninguno ser Poeta: a esso respondo, que Montemayor fué ombre de grandissímo natural, porque todo lo que hizo fué sacado de allí, pues se sabe que no fué letrado, ni más de Romancista» [1944, 38].

Al considerar la poesía como una facultad 'natural', un saber no aprendido, Sánchez de Lima no duda en desprestigiar, además de la doctrina y de la técnica, los maestros clásicos con sus enseñanzas («ninguno siente falta de latinidad»), de suerte que todo su interés se vuelca en la creación en vulgar, en cuyo ámbito exalta los romances viejos, «que tan agradables son, porque saben a aquella compostura antigua castellana, que tanto en los tiempos pasados floreció»: una postura algo excéntrica en quien se configura como un antitradicionalista consagrado a la renovación petrarquista. Acorde, ahora sí, con esta perspectiva, censura las *Trescientas* de Juan de Mena, «bandera de los partidarios de la resistencia tradicional» como observa certeramente Vilanova [1953, 591], para reverenciar a Boscán, a Garcilaso y a Hurtado de Mendoza, entre otros.

Asimismo Juan Díaz Rengifo opina que el principio de la poesía hay que buscarlo en la 'naturaleza'. Sin embargo, el autor de *Arte poética española* (1592) realza el valor del 'arte' al reconocerle una función complementaria indispensable para que el 'ingenio' no se quede a ras del suelo:

> Esta arte, como todas las demás, tuvo principio de la naturaleza. Porque primero fueron los hombres poetas naturales, e hizieron rimas sin artificio y las cantaron: y después haziendo reflexion sobre ellas, y observando y notando con el juyzio del oydo el numero de

> las sylabas, la trauazon de los vocablos, la energia de los epitetos, las consonancias de unos versos con otros, aprouechandose de la Arithmetica y musica, a quien esta arte está subordinada, inventaron muchos generos de versos, y dieron preceptos para mejor hazerlos. [...] así como un mediano ingenio, ayudandose de la doctrina y enseñança de los maestros, o de los libros, se haze eminente, y un ingenio eminente muchas vezes estribando en sus fuerças se queda mui ratero: assí un Poeta de mediano natural, con el arte y el exercicio se haze aventajado, y otro que parece nació y se crió en el Parnaso entre las mismas Musas, saca versos muy humildes y baxos por falta de doctrina [2007, 1 y 3].

Se trata de una posición intermedia entre preceptismo y anti-preceptismo que reaparecerá en Cervantes, quien en un pasaje del Quijote opta por la acción conjunta del 'natural impulso' y el 'arte', aun otorgando prioridad al primer término:

> [...] según es opinión verdadera el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *est deus in nobis*..., etcétera. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajerá al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo; la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfetísimo poeta (II, 16).

En el prólogo de *La Galatea* (1585), Cervantes [2007] invoca asimismo el estrecho consorcio entre las dos instancias, resultando inconveniente tanto la confianza en el solo ingenio como en el solo estudio.

Atribuido por estos autores al furor divino tras las huellas de Platón, el acto creativo se 'laiciza' en la *Filosofía Antigua Poética* (1596) del preceptista aristotélico Alonso López Pinciano, quien, «amigo de no ir a mendigar al cielo las causas de las cosas que puedo haber más acá abajo», recurre más bien a un determinismo fisiológico con el fin de explicar el no sé qué de ese elemento irrenunciable que es el temperamento artístico.

A tenor de lo dicho en muy apretada síntesis, un importante dintel del debate teórico es la oposición binaria entre arte/doctri-

na/artificio y naturaleza/inspiración/llaneza: si la primera tríada de dicha oposición entraña el dispositivo ideológico del cultismo, la segunda el del popularismo. Brotado del inmanentismo humanístico, el culto de la naturaleza como principio generador codivino conduce a la glorificación del hombre y en particular del 'hombre de la naturaleza' —según la venidera definición de Rousseau—, más próximo a la perfección de su genitriz e indemne a la contaminación de la civilización[37]. Atención especial merece, al respecto, el prólogo de la edición de 1604 del *Romancero general*, que Menéndez Pidal no duda en atribuir a Lope de Vega aun siendo generalmente atribuido a Salas Barbadillo [1953a, II, 159]: «Como éste género de poesía no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor rhetórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye el arte, sino que le excede, pues lo que la naturaleza acierta sin el es lo perfecto» [cit. en Menéndez Pelayo 1994, I, 739]. Palabras que se hacen eco, como subraya Menéndez Pidal, de las que usó Montaigne en sus *Ensayos*, asimismo imbuidas de instancias platónicas:

> «[...] las cosas producidas por la naturaleza o por la fortuna son las más grandes y *más bellas*, mientras que las producidas por el arte son las menores e imperfectas», lo cual hace a Montaigne tener en alta estima los villancicos de Gascuña o los cantos de los pueblos en estado primitivo, pues «la poesía popular y *puramente natural* contiene ingenuidades y gracias por las que se iguala a la principal belleza de la poesía perfecta según el arte» [1973b, 304].

Este bagaje ideológico, además de otorgar título de nobleza a la poesía popular (valga la paradoja), suscita la floración de los inte-

[37] No estará de más citar, al respecto, al Erasmo del *Elogio de la locura* (1511): «[…] nell'età dell'oro la gente, nella sua semplicità, senza corredo di arti e di scienze, viveva sotto la sola guida e ispirazione della natura. […] mille volte più fortunati gli esseri che han potuto evitare ogni contatto con gli studi, prendendo a guida la sola natura! Non è manchevole in nulla la natura […] Essa odia ogni forma di belletto, onde prospera più felicemente tutto ciò che non è contaminato da alcuna arte. […] Tanto più crescono rigogliose le creazioni della natura che non gli abbellimenti dell'arte» [1966, 53, 55 y 56].

reses demológicos, cultivados por folkloristas *ante litteram* no sin contradicciones patentes. Efectivamente, como pone de relieve Américo Castro [1987], el Renacimiento, caracterizado por el culto de la aristocracia intelectual, aborrece la incultura del vulgo, del cual al mismo tiempo promueve la dignificación en cuanto portador de un saber natural. El florecimiento de refraneros, además de romanceros y cancioneros, es una señal evidente del reconocimiento otorgado a la sabiduría intrínseca al 'hombre de la naturaleza', de la que los refranes son expresión privilegiada: constituyen la *Philosophia vulgar*, título de la recopilación con la que Juan de Mal Lara lleva a cabo la obra de su maestro, el grecista Hernán Núñez de Guzmán: se trata de *Refranes o proverbios en romance* (Salamanca, 1555), publicada, con un prólogo de León de Castro, póstuma e inacabada a causa del advenimiento de la muerte de su autor, quien no pudo glosar los proverbios como se había planteado. Al cabo de diez años de trabajo, en 1568, Mal Lara publica en Sevilla su *corpus* de refranes glosados y repartidos por argumento, endeudado no sólo con la obra de su maestro, sino también con el *Libro de refranes* (Zaragoza, 1549) de Mossén Pedro Vallés y con la recopilación de Santillana, de la que el humanista andaluz consulta la edición de Medina del Campo de 1552, cuyo título es *Los refranes que recopiló yñigo lópez de mendoça por mandado del Rey Don Juan, agora nuevemente glosados*. En la corriente paremiológica desarrollada en el contexto del humanismo no sólo español, que cuenta con muchas otras recopilaciones además de las mencionadas, impera el modelo de *Adagiorum Collectanea* (París, 1500) de Erasmo, respecto del cual, sin embargo, Mal Lara reivindica la autonomía y originalidad de su obra por estar dedicada a un repertorio gnómico no latino, sino castellano, para cuyo origen se vale de su vasta cultura humanística (autores griegos y latinos tales como Platón, Xenófanes, Aristóteles, Plutarco, Séneca, que figuran traducidos; humanistas italianos y antecedentes españoles), mas también de propias hipótesis interpretativas, además de la tradición oral en virtud de una precursora investigación demológica de campo:

> En lo que yo gloso, pongo mi fundamento, y pruévolo con su razón. Y si ay algún origen, aplícase luego a lo moral del negocio, después

> de declarada la historia y la fábula, el qüento o patraña que puede quadrar, o realmente me dixeron algunos. Y en libros también de romance se pueden hallar algunos orígines, como en *Valerio de las historias escolásticas* y en las crónicas castellanas.
>
> Dirán algunos, que las más son inventadas de mi cabeça. Lo qual, dado que fuesse verdad quando falta el verdadero origen, también el qüento no es tan malo, ni tan falso, que no tenga partes con qué se haga verosímil. Y assí veo yo que se fingen los casos de las leyes. Y en fin, sirven para poner el negocio delante de los ojos. Y por huyr desto (si pudiera), dime a preguntar a muchos viejos y viejas, y hombres avisados, qué origen sabían en cada refrán [1958, 106].

De cuño erasmista es indudablemente el ideario contenido en los *Preámbulos de la vulgar philosophia* sobre la naturaleza de los refranes, que Mal Lara define un saber empírico («sciencia averiguada») carente de autoría, gestionado colectivamente y transmitido de boca en boca, envuelto en un lenguaje común, a manos de todos («vocablos rescebidos y entendidos comúnmente»), caracterizado por una expresión aguda, concisa y ritmada (rima, paralelismo, anáfora, etc.) que, capaz de decir mucho con poco, constituye un recurso mnemotécnico acorde con el régimen de oralidad en el que vive. Un 'libro natural', 'estampado en memorias', se lo puede definir al refranero con palabras de Mal Lara, según cuyo acertadísimo ideario los textos de la *Philosophia vulgar*, además de ser «breves en sus razones» y «copiosos en sentidos», son «abundantes en doctrina», puesto que abrazan todos los ámbitos de la filosofía docta (la lógica, la ética, la física, la metafísica), fundando su autoridad en el hecho de que representan un saber 'natural' y por ello eterno y universal, dotado de una extensión intergeneracional, interterritorial (excepción hecha para los refranes localizados) y también interclasista. «No hay refrán que no sea verdadero» dice un refrán metalingüístico, aprobado por Mal Lara «poque lo que dize todo el pueblo, no es de burla, como dize Hesíodo, y *Boz de pueblo, boz de Dios*, por ser cosas probadas de muchos años, y no son tan nescios muchos millares de hombres, que en fin no ay en ellos muchos discretos, que juzguen si dizen bien o mal» [1958, 80]. La adopción del consentimiento común como parámetro para medir la verdad de los refranes, ya secundada por León de Castro en su Prólogo al refranero de Hernán Núñez[38],

será destinada a erosionarse bajo los golpes de la abierta censura de Gracián y, a su zaga, de Benito Jerónimo Feijoo en su papel de desengañador de España, como se tendrá ocasión de ver.

Para finalizar, volvamos a Américo Castro, autor de páginas imperecederas sobre la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara:

> El popularismo español se beneficiaba así del punto de apoyo que le daba el Renacimiento, y sacaba a primer plano el fondo tradicional que venía influyendo en el desarrollo de nuestra civilización. Merced a una serie de conexiones, a interpretaciones más o menos rigurosas de los principios que integraban el humanismo hacia 1500, los españoles podían elevar ciertas realidades, tradicionales y espontáneas, al nivel de las construcciones más finas de la razón moderna. Lo popular adquiría sentido, se tornaba valor consciente, y como entre nosotros no faltaban, por cierto, materiales para tales construcciones —cuyo esquema brindaba el humanismo renacentista—, el resultado hubo de ser que esta dirección del pensamiento quinientista adquiriese en España incremento peculiar, muy superior al que ofrecen las otras literaturas neolatinas. Ni Francia ni Italia poseyeron, durante el Renacimiento, nada comparable a España en cuanto a abundancia de refraneros y canciones populares [1957, 130].

[38] «Y también si alguno insiste, en que al fin son dichos de pueblo y gente indocta, responderémosle lo que mucha veces dize Aristóteles en sus *Políticas*, y en el tercero principalmente, hablando en semejante caso, que [...] ninguno es tan sabio que pueda acertar tanto como el pueblo, ayuntamiento de muchos, si no son gente muy grossera, quando confieren todos y ayuntan el saber el uno con el otro, porque a todos una, dize Aristóteles, puso Dios luz en el entendimiento con que conozcan la verdad, de manera que por qualquier haz que se miren los refranes, se deven de tener en mucho» [cit. en Mal Lara 1958, 80, nota 1].

IV. La capitalización del siglo XVII
Las malmaridadas de Lope de Vega

Si en el capítulo anterior habíamos atisbado al carcelero enciniano al trasluz de la retórica trabajada de la estancia de Castillejo y del romance de San Pedro, a manera de palimpsesto, ahora lo atisbamos al trasluz de la retórica barata del siguiente romance, presente en un pliego de cordel del siglo XVII documentado por García de Enterría [1973, 175]:

> Por cierto señor don Iuan,
> que no se como he podido
> estar tres días sin verte
> siendo cual eres mi alivio.
> Si dura mucho esta ausencia
> desde aquí me pronostico
> que me tengo de morir
> cuando Dios fuere servido.
> [...]

Con respecto a los poemas evocados, este romance introduce la referencia temporal («estar tres días sin verte»), que tal vez no sea demasiado aventurado suponer fruto del contagio de otra serie poética asimismo vertebrada por el tema de la *absentia amantis* declinado mediante la espera femenina. Dicha serie paralela se remonta a otra cancioncilla coetánea de Encina, atestiguada por primera vez en el *Cancionero Musical de Palacio* en una ya mencionada ensalada, cuyo corte oscila entre la copla de pie quebrado y la seguidilla venidera, como observa Henríquez Ureña [1933, 107]:

Aquel pastorcico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele.
[nº. 311]

Este cantar constituye, al igual que el del carcelero, el temprano eslabón de una cadena hipertextual cuya extensión es bien interclasista —franqueando la frontera de lo popular— bien interepocal —franqueando las fronteras temporales— bien interterritorial —franqueando la frontera de lo nacional. De dicha cadena reseñamos tan sólo algunos eslabones, remitiendo a NCALPH y a Barrio Alonso [1994] para un cuadro completo. Es preciso acudir primeramente a una variante que, debida a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1502), introduce precisamente la referencia temporal, además del motivo de los celos:

La media noche es pasada
e no viene:
sabedme si hay otra amada
que lo detiene.
(XIX)

A esta variante se debe la difusión del cantar en la Italia del quinientos, atestiguada por la comedia *Gl'Ingannati* (1531) de los Accademici Intronati de Siena:

Che fa lo mio amor ch'egli non viene
l'amor d'un'altra donna me lo tiene

por los *Ragionamenti* de Aretino y por las *Novelle* de Pietro Fortini, donde igualmente se menciona el villancico cantado por Melibea [cfr. Mele 1935].

Ulteriores variantes, tales como:

Si la media noche es pasada,
Mi ventura lo detiene
Porque soy muy desdichada.

La media noche es pasada
Y el que me pena no viene,
Mi desdicha lo detiene,
¡Que nasçi tan desdichada!

sirven de glosa, respectivamente en el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (1552) y en el *Cancionero de Upsala* (1556), a este otro villancico popular de la misma familia temática:

Si la noche haze escura
y tan corto es el camino
¿cómo no venís, amigo?

presente también en la ensalada de Fernández de Heredia *Diálogo de una dama y un galán* y en el *Cancionero de galanes* (1530 *ca.*).

El *Cancionero musical de Sablonara*, del primer cuarto del siglo XVII, atesora una variante más fiel al prototipo, puesto que ignora el motivo de los celos a favor de la originaria referencia espacial, aun no renunciando a la referencia temporal:

Tañen la queda,
mi amor no viene:
algo tiene en el campo
que le detiene.
[nº. 11]

Apareciendo también en *La luna de la Sierra* de Vélez de Guevara con la variante «Toca la queda», el cantar que nos ocupa, que Rafael Mitjana define «la perla del *Cancionero de Uppsala*», no podía menos de insinuarse en la dramaturgia de Lope de Vega y más precisamente en *Los achaques de Leonor* (de dudosa atribución), según una versión que junta ambos motivos, el del paso del tiempo y el de los celos:

A la queda han tocado,
y mi bien no viene:
otros nuevos amores
me lo detienen.

Con oportunas adaptaciones, aparece también en *La fortuna merecida* (I):

La media noche es pasada
y el gentilhombre no viene:
o es que el conde le detiene

y en *Sin secreto no hay amor*:

Alguna más venturosa,
Si bien mi igual no será,
Entretenido le habrá
Discretamente amorosa.
Toda una noche, celosa,
Nise, Lisardo me tiene:
Yo le espero y él no viene
¡Qué crueldad! ¡Qué sinrazón!
No lo dudes: hombres son.
Otro gusto le entretiene.

No deja de ser curioso en *La Dorotea* (1632) el regreso a la versión prototípica: «Estar triste Dorotea y no ir a los toros.., algo tiene en el campo que le duele».

Ahora bien, no es ninguna novedad la afluencia copiosa de la sangre popular en la dramaturgia lopesca, sobradamente documentada y con todo lujo de detalles. Un vampirismo que no nos parece el producto de una inefable esencia de 'poeta popular', *medium* del alma del pueblo, y ni siquiera de la adhesión a la estética naturalista difundida en el siglo XVI, que otorga al pueblo, poeta natural, la perfección [cfr. Frenk 2006, 109-110]. Cierto es que Lope adhiere al culto de la naturaleza. Los ejemplos podrían multiplicarse *ad nauseam*, baste una rápida muestra: «[...] hacer versos y amar / naturalmente ha de ser» (*El genovés liberal*); «eran mejores las cosas que la naturaleza hacía, que las que el arte perfecionaba» (Prólogo de *El peregrino en su patria*); «creo que muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupendas máquinas el arte, pero arte *non conceditur, quod naturaliter denegatur*» (*Discurso sobre la nueva poesía al duque de Sessa*); «los ingenios grandes no están sujetos a preceptos» (prólogo de la Parte XVI). Y en *La corona de Hungría*:

Si os halláis con natural,
bien es que sepáis poesía,
que con arte sólo, es fría

sin el favor celestial.
El poeta ha de nacer,
después ayudarle el arte...
Y yo tengo para mí
que es ciencia más natural
que adquirida [la poesía].
(36b)

Y si en algunos lugares Lope expresa la necesidad de un connubio entre arte y naturaleza:

Consta por su preceptos la Poesía
ser arte de ingeniosa preeminencia,
aunque naturaleza su armonía
primero infunde con mayor violencia,
ayuda el arte, y juntos a porfía
vienen a tal extremo de excelencia
[...]
(*La Arcadia*, V)

Que si arte y natural juntos no escriben
sin ojos andan y sin alma viven
(*La Andrómeda*, XXXVIII, 494a)

[...] con sus preceptos y rigores
cultiva el arte naturales flores
(*Egloga a Claudio*)

> El arte poética [...] aunque es verdad que tiene principio en la naturaleza ¿qué bárbaro no sabe que el arte la perfecciona? (*La Dorotea*, acto IV, es. II)

nunca parece minusvalorar el dominio de la naturaleza. Sin embargo, su adhesión a la estética naturalista resulta desprovista de la idealización del pueblo como fruto del silogismo naturaleza/perfección poética —pueblo/naturaleza = pueblo/perfección poética. En efecto, si al respaldar la defensa del romance afirma que, «por ser en nuestro idioma tan natural [...], no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación», no duda en precisar que el valor fundado en lo natural de este género poético se impone a pesar de que «se atreve a su

facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias» (*Rimas*, 1604). Y el rey de los ignorantes es precisamente el vulgo (*El sembrar en buena tierra*), cuyo gusto para ser complacido obliga a que se le hable 'en necio' (*El arte nuevo*).

Teniendo en cuenta lo anterior, estimamos que el apego de Lope a lo popular no es engendrado al calor de la estética naturalista, sino de un oportunismo artístico. Al respecto cabe señalar, junto con Jauralde Pou, que en su época la representación teatral, merced a su repentina aceptación en amplias capas de la población, llega a convertirse en un acontecimiento diario, dejando de ser un ingrediente festivo más del día feriado. A ello hay que añadir que «una obra duraba en cartel uno o dos días; como cosa excepcional, se mantenía hasta cuatro o cinco. Esto es importante, porque permite suponer un público fijo, que exigía constantemente la renovación del espectáculo» [Jauralde Pou 1983, 211][1]. El exceso de demanda imputable al favor de un público fijo arroja luz no sólo sobre el aumento de productores, sino también, como en nuestro caso, sobre una producción serial, torrencial, que para abastecerse de sugerencias creativas no desdeña recurrir a constantes despojos de lo que flota en el clima cultural —no por último el cancionero oral urbano— en virtud de una extraordinaria capacidad de absorción. Se trata de un oportunismo artístico que actúa al servicio no sólo del plano de la creación (saquear motivos de inspiración bajo la presión de una demanda elevada), sino también del plano de la recepción, en tanto que destinado a conectar con un horizonte de espera mayoritario, al dictado de una misión dirigista en pro del sistema de valores dominante. Es algo más que sabido que Maravall [1975 y 1990] atribuye a toda la cultura del barroco un dirigismo al servicio de la reacción monárquico-señorial desencadenada tras el fermento renacentista, caracterizado por el incremento del índice de movilidad social y por la liberación de energías individualistas en razón del desarrollo económico. Entre los medios persuasivos que, al lado de los represivos, la reacción monárquico-señorial moviliza para la formación de esa 'obediencia activa'

---

[1] En el *Prólogo dialogístico* de la Parte XIX el Poeta se queja de que «el haber cada día tantas comedias trae la gente sin gusto, y el vulgo tan entendido, que no perdona sílaba, ni ya se les puede hacer plato sin decir lo dicho».

que es el consenso, descuella el teatro en cuanto instrumento de captación particularmente eficaz y veloz. Eficaz porque hace penetrar en las conciencias contenidos doctrinales mediante vías extrarracionales y afectivas capaces de subyugar la voluntad, y veloz en tanto que acción múltiple y simultánea, temprana forma de cultura de masa. Instrumento privilegiado de propaganda, el teatro barroco sería, pues, un teatro hecho para el pueblo.

Consciente de que cada forma de comunicación y de persuasión no puede menos de tener en cuenta la disposición del destinatario, además de los recursos del emisor, Lope otorga una importancia decisiva al gusto de su público, hasta el punto de llegar a ser su más experto cultivador, aun a expensas de las razones del 'arte'. Sabidísimo es que en *El arte nuevo de hacer comedias*[2] (1609) profesa la intención de encerrar «los preceptos con seis llaves» y de sacar a Terencio y a Plauto de su estudio no ya en aras de un impulso creativo 'natural'[3], sino para darle gusto al 'vulgo', que, lejos de configurarse como el emblema del libre e innato ingenio defendido por la estética naturalista, es retratado como una entidad bárbara e ignorante (hay que «hablarle en necio»), que sin embargo constituye el sujeto que paga las comedias y, ahondando la mirada a la zaga de Maravall, el objeto de adoctrinamiento: una explícita lógica comercial y una implícita lógica propagandista se alían en la canonización de la 'vulgar corriente' por la cual Lope se deja llevar a costa de pasar a su vez por bárbaro e ignorante[4].

---

[2] De una vez para siempre advertimos que la edición del *Arte nuevo* que utilizamos es la de Juana de José Prades, 1971, y que todas las citas de las dedicatorias provienen de Thomas E. Case, 1975.

[3] Donde Lope se vale del concepto de lo 'natural' en la defensa del arte nuevo es en *Lo fingido verdadero* (1608): «Dame una nueva fábula que tenga / más invención aunque carezca de arte, / que tengo gusto de español en esto, / y como me lo dé lo verosímil, / nunca reparo tanto en los preceptos, / antes me cansa su rigor, y he visto / que los que miran en guardar el arte / nunca del natural alcanzan parte» (II).

[4] Recuérdese lo diferente que es la postura de Agustín de Rojas en la dedicatoria al Vulgo de su *Viaje entretenido* (1603), aun arrancando de la misma premisa: el reconocimiento de la fuerza del vulgo, considerado 'sepulcro de ignorantes': «No quiero que me honres, di de mí lo que quisieres, que cuando desplegares al viento las banderas de tu lengua, sobre el muro de tu ignorancia, y asestares la mosquetería de tus palabras y los tiros de tus mentiras sobre al alcázar de mi buen celo, y despor-

Ahora bien, junto con Díez Borque [1996, 58] vemos un gesto hiperinterpretativo tanto en quienes abogan por una lectura palinódica del *Arte nuevo*, presumiblemente encaminado a complacer a sus destinatarios, los pedantes de la Academia de Madrid[5], como en quienes abogan por una lectura irónica del texto, presumiblemente encaminado a atacar a esos pedantes, burlándose de ellos[6]. Y ni siquie-

---

tillares la muralla de mi voluntad, asaltando la ciudad de mis intentos, saldrá la escuadra de mi humildad, con las armas de mis deseos, que resistan tus balazos, derriben tus muros y entronicen mis buenos pensamientos» [cit. en Porqueras-Mayo 1968, 95-96]. El vilipendio del vulgo ya había caracterizado una de las dedicatorias del *Guzmán de Alfarache* (1599): «No quiero gozar del privilegio de tus honras ni la franqueza de tus lisonjas, cuando con ello quieras honrarme, que la alabanza del malo es vergonzosa. Quiero más la reprehensión del bueno, por serlo el fin con que la hace, que tu estimación depravada, pues forzoso ha de ser mala» [1994, I, 109]. El manierismo de estos prólogos, cuya función es la *captatio benevolentiae* en la medida en que excluyen de la masa indocta al 'lector discreto' a quien se reserva otro prólogo [cfr. Porqueras-Mayo 1957, 157], no neutraliza la pujanza de su ideología anti-vulgo.

5 Como es bien sabido, la definición del *Arte nuevo* como «lamentable palinodia» se debe a Menéndez Pelayo 1994, I, 773.

6 Discrepando con Morel-Fatio y Farinelli, Karl Vossler define *El arte nuevo* como «testimonio picaresco-poético», en el que Lope se burla de pedantes y se complace de sus éxitos [1933, 144-145]. En absoluta disconformidad con Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal subraya la rebeldía del *Arte nuevo*, «expresión irónica y firme de los principios artísticos concebidos por Lope en su primera juventud», en abierta contienda con el arte antiguo: «Yo creo que dudó siempre [de los preceptos], desde cuando, niño de diez años, según él dice, pasó y repasó los libros de la poética» [1973, 320 y 314]. También M. Romera-Navarro sostiene resueltamente la ironía del texto, puesto que Lope «no podía despreciar su propio teatro, al cual debía gloria y amparo de sus necesidades» [1935, 42]. Igualmente Froldi aboga por el tono de chanza del *Arte nuevo*, «garboso sermo horaciano, que contiene una elegante y socarrona sátira de los pedantes, sugerida a Lope por la conciencia segura del valor que posee su obra teatral [...]» [1973, 165]. Lo mismo opina José F. Montesinos, quien habla de «bromazo literario», «escrito irónico», uno de los peor entendidos de la literatura española, debido a un Lope consciente de «haber hecho algo nuevo y muy meritorio», de ser «promotor de toda una escuela teatral infinitamente fecunda» [1967]. Juan Manuel Rozas sigue a Montesinos al definir *El arte nuevo* una oración leída «con la sonrisa en los labios» [1976, 36]. Abunda en esta opinión Emilio Orozco Díaz, quien destaca «la actitud irónica desafiante de su [...] entusiasta afirmación del *nuevo arte de hacer comedias de este tiempo*» [1978, 23-24].

ra convenimos con quienes dignifican el 'vulgo' lopesco y lo identifican con el público *tout court*[7]. En cuanto a la concepción lopesca del vulgo, esclarecedora es, en nuestra opinión, la siguiente afirmación de Tirso de Molina en *Los Cigarrales de Toledo*, 1621: «[...] él [Lope], en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe, que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos [...]» [cit. en Sánchez Escribano, Porqueras-Mayo 1972, 212]. 'Vulgo', pues, igual a 'plebe', como demostraría el uso diferencial y no sinonímico que Lope hace de los términos más extensivos 'gente', 'auditorio', 'oyentes'. Efectivamente, a la hora de subrayar la afición de todo el público a las acciones virtuosas de los personajes y a los casos de honra se refiere a 'toda gente' y no al 'vulgo'. A la hora de subrayar el culto tributado por todo el público al actor que desempeña el papel de personaje virtuoso se refiere a 'todos', conjunto comprensivo de los 'principales' y del 'vulgo'. Tampoco se refiere al vulgo a la hora de 'preceptuar' estrategias aptas para suscitar efectos generales en el público, por ejemplo escenas de amor y monólogos capaces de contagiar emotivamente al 'oyente' o a 'quien escucha', y un efectismo sentencioso al final de cada escena capaz de impactar al 'auditorio'. Y a la hora de auspiciar el empleo en la comedia de un lenguaje natural y claro, ni afectado ni

---

[7] «[...] aquello que Lope de Vega, con aparente desprecio, define en *El arte nuevo* como *vulgo* no era un público ignorante ni mucho menos; [...] Lope no pensaba de ninguna manera que fuese vulgo su auditorio, amante de la nueva comedia y totalmente extraño a la comedia y tragedia ajustadas a las reglas clásicas: si en *El arte nuevo* él usa este término, lo hace a propósito, es decir, asume irónicamente un nombre que sus adversarios pedantes acostumbraban a emplear para referirse al público de las comedias» [Froldi 1973, 34]. Tesis compartida por Romera-Navarro: «[...] el vulgo [...] en los tiempos de Lope [...] ya no estaba compuesto, como mayormente en los de Rueda, por la muchedumbre callejera; pues al hablar del vulgo que asistía a los teatros, no se refieren los autores solamente a los ruidosos mosqueteros y a las bulliciosas cazoleras, sino al público en general» [1933, 49-50]. Asimismo Sánchez Escribano y Porqueras-Mayo opinan que «Lope maneja este concepto [vulgo] para injertarlo de connotaciones positivas, hasta engrandecerlo y dignificarlo. Aquí sobre todo *vulgo* sufre los vaivenes pararelos inherentes a la definición y dignificación de la comedia. Lope parte de *vulgo*, como algo negativo, para inyectarle otras matizaciones hasta identificarlo con el *público de los teatros españoles*» [1972, 374].

descuidado, ni alto ni bajo, detalla que se debería tomar del uso de la 'gente' y no del 'vulgo'.

Podemos argüir, pues, que la designación de 'vulgo' no es sustantiva ni de la generalidad del público ni del término medio: lo sería, más bien, del término bajo, por supuesto multitudinario[8]. Viene aquí a cuento la definición brindada por Cervantes de 'vulgo' como 'los muchos' en oposición a 'los pocos', siendo el parámetro discriminatorio el nivel cultural: la mayoría inculta, que no entiende los artificios, en oposición a la minoría culta (los 'discretos'), que sí los entiende. Las comedias antiguas, dice el canónigo de Toledo en el *Don Quijote*, «[...] no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y [...] a ellos [autores y actores de la comedia nueva] les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos [...]» [1998, 552]. Cabe decir que a instancias del rasgo definitorio de tipo culturológico adoptado por Cervantes, el vulgo no se estrecha en los límites del pueblo llano, configurándose la 'ignorancia' como un fenómeno transversal, independiente del *status* social: «Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo» [1998, 757][9].

---

[8] Es interesante observar, junto a Porqueras-Mayo [1972a, 123-124], que uno de los usos semánticos del término 'vulgo' en el Siglo de Oro es la expresión de cantidad, por ejemplo 'vulgo de flores' (Barrionuevo), 'vulgo de astros y de signos' (Calderón), etc.

[9] Ya Valdés había llamado 'plebeyos y vulgares' «a todos los que son de baxo ingenio y poco juizio [...] aunque sean quán altos y quán ricos quisieren [...]» [1982, 172]. En *Oráculo manual* Gracián, que define el vulgo «gran discípulo de la ignorancia», advierte: «Sépase que hay vulgo en todas partes: en la misma Corinto, en la familia más selecta» [1997, 215, aforismo 206]. Asimismo en *El Criticón* define al vulgo «hijo promogénito de la ignorancia» [1993, 398] y argumenta: «¿Qué piensas tú [...] que en yendo uno en litera ya por esso es sabio, en yendo bien vestido es entendido? Tan vulgares hay algunos y tan ignorantes como sus mismos lacayos. Y advierte que aunque sea un príncipe, en no sabiendo las cosas y quererse meter a hablar de ellas, a dar su voto en lo que no sabe ni entiende, al punto se declara hombre vulgar y plebeyo; porque vulgo no es otra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuanto menos las entienden» [1993, 388].

Con Cervantes, Lope comparte una idea despectiva y 'mayoritaria' del vulgo, pero en su caso el criterio culturológico no siempre se divorcia del criterio sociológico. He aquí algunos eslabones de su conceptuación del vulgo. En *Lo fingido verdadero* (1608), texto coetáneo del *Arte nuevo*, el representante Ginés reivindica la decisión de hablar 'en necio' puesto que «[...] aunque dos se ofendan / quedan más de quinientos que le entiendan» (II) y estos 'más de quinientos' son apellidados precisamente 'vulgo rudo'. En el *Prólogo dialogístico* a la parte XVI (1621), Teatro deplora la presencia de muchos 'ignorantes' y pocos 'discretos'. En el mismo *Arte nuevo* Lope no duda en adjetivar el vulgo de 'ignorante' (v. 140) y 'necio' (v. 76) y en emplear la forma adjetival 'vulgar' como sinónimo de 'plebeyo' y 'humilde', en contraposición a 'real' y 'alto', a la hora de explicar la diferencia entre la comedia y la tragedia, basada en la imitación de las 'acciones' de diferentes clases sociales. Y 'vil' es el término que elige a la hora de calificar la comedia nueva en relación con su destinatario: el vulgo. Finalmente podemos llamar las cosas por su nombre siguiendo siempre la estela de Lope y aguzando el oído cuando afirma que el fin de las comedias «es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte [...]» (*La desdicha por la honra*, 1622). 'Vulgo', pues, igual a 'pueblo', entendido no ya en un sentido global como quiere Menéndez Pidal [1973, 331], sino parcial: de no ser así no se entendería por qué el sector culto del presunto público *lato sensu* habría de desautorizar 'el arte'. Y aun admitiendo que la 'ignorancia' del canon clásico constituyera un fenómeno interclasista en tanto que debida no sólo a incultura, sino también a desinterés estético y apertura hacia lo nuevo[10] —algo demostrado por la concurrencia heterogénea de los corrales—, algunos elementos de la argumentación del *Arte nuevo* indican que Lope apunta más bien al gusto del pueblo 'pueblo', que dijera Ortega: esa cólera que no se templa sino con la representación de un *perpetuum mobile*, de un torbellino de aventuras, a expensas de la anatomía psicológica de los personajes (vv. 205-

[10] Si según Maestro el concepto de vulgo utilizado en *El arte nuevo* remite a un conjunto de receptores no influidos por la poética tradicional [1998], según García Santos-Tomás «no es tanto una noción socioeconómica, sino un tipo particular de *gusto* —un gusto, en su mayoría, ignorante del pasado— que genera un *consumidor*» [2006, 59].

210)[11]; la impaciencia frente a un desenlace previsible (vv. 233-239 y 300-304) y a la escena vacía (vv. 240-243); la afición al 'triste ejercicio' de un teatro 'lleno de apariencias', que en el *Prólogo dialogístico* a la Parte XVI (1621) Lope tilda de lesiva de la primacía de la versificación y responsable del afianzamiento de un teatro para ver en vez de para oír:

> Teatro —Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento en los oyentes; pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos. [...] volviendo al pueblo, digo que justamente se mueve a esas máquinas por deleitar los ojos; pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres. [...] nadie se podrá persuadir, con mediano entendimiento, que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra, y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo[12].

Junto con Victor D. Dixon observamos que no es lo visual en sí lo que critica Lope. Buena prueba de ello es su defensa de la dimensión performativa de la obra teatral, su voluntad de entregar el texto a las tablas en vez de a la imprenta, como tendremos ocasión de ver más adelante. Lo que critica Lope — y de lo que, a la vez, trata de usufructuar con arreglo a la ley de la demanda — es la boga vulgar «de lo que en el cine de hoy [...] llamaríamos 'efectos especiales'»; lo que critica es el «abuso antiestético de lo espectacular, sobre todo cuando se efectuara 'tan grosseramente'» [Dixon 1986, 38]. Véase también este pasaje de *Lo fingido verdadero*:

> [...] una comedia tengo
> de un poeta griego, que las funda todas

---

[11] En la contraposición entre acción y contemplación ética se basa, según Ortega, la diferencia entre el temperamento popular del teatro español y el temperamento aristocrático del teatro francés [1995, 25-30].

[12] A este propósito, cfr. Asensio 1981, 257-270.

en subir y bajar monstruos al cielo;
el teatro parece un escritorio
con diversas navetas y cortinas.
No hay tabla de ajedrez como su lienzo;
los versos, si los miras todos juntos,
parecen piedras que por orden pone
rústica mano en trillo de las eras;
mas suelen espantar al vulgo rudo
y darnos más dinero que las buenas
[...] (II).

La acumulación de intrigas, el suspense y el efectismo son elementos, pues, que Lope atribuye a la presión del gusto del 'vulgo rudo', de la chusma de los hombres del patio y de las ignorantes mujeres de la *cazuela*, mientras que cuando se refiere a un gusto transversal (por ejemplo, las acciones virtuosas de los personajes y los casos de honra) se preocupa de traer a colación, como ya queda dicho, a 'toda gente', o bien a la 'gente', o bien a 'todos'. Preciso es reconocer que también el público distinguido de los aposentos disfrutaba de la espectacularidad proporcionada por los aparatos escénicos, los cuales, mucho más sofisticados en el teatro cortesano que en los corrales, lisonjeaban con mayor razón el gusto de palacio[13]. Sin embargo, es de advertir que el repertorio preferencial del teatro en la corte, mitológico y de santos, otorga una precisa funcionalidad —la representación de lo sobrenatural— a los efectos escénicos, que en el repertorio 'humano' del teatro en los corrales resultan admitidos por su mera sorpresividad, capaz de deslumbrar en particular a los 'ignorantes', como se solía argumentar. Es el caso, además de Lope, de Cervantes: «Y aun en las [comedias] humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia» [1998, 554]. Y es el caso de Salas Barbadillo: «Más

[13] El mismo Lope destaca en otro lugar la afición de 'todo un pueblo' a los efectos especiales facilitados por la maquinaria escénica: «Teatro - ¿Tenéis algunas comedias nuevas? Poeta —Después que se usan las apariencias que se llaman tramoyas no me atrevo a publicarlas. Teatro —¿Por qué? Poeta —Porque cuando veo todo un pueblo atento a una maroma, por donde llevan una mujer arrastrando, desmayo la imaginación a los conceptos y el estudio a las imitaciones [...]» (*Prólogo dialogístico* a la Parte XIX, 1624).

¿qué diré de las tramoyas? ¡Oh vanidad de vanidades y todo vanidad! Con estas atraía a sí lo más vulgar del ignorante y vilísimo vulgo [...]» [cit. en Correa Calderón 1950, I, 164]. Y de Suárez de Figueroa: «[...] intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el populacho tres o cuatro veces, con crecido provecho del autor» [1988, I, 217][14]. Un testigo presencial de una representación de la comedia *San Cristóbal* en el corral sevillano de La Montería en 1643 observa «la gente baja y popular, que [...] había concurrido en mucho número por tener [la comedia] apariencias, de que el vulgo y mujeres gustan más que el artificio, verso y traza de la comedia» [cit. en Sentaurens 1983, 82].

Creemos que los textos transcritos resultan suficientemente probatorios del hecho de que, si el teatro de los corrales es, como observa Díez Borque [1978], un campo de fuerzas abarcador de todos los niveles socioculturales, que estructura una comunicación multívoca según los diferentes sectores de público, el sensacionalismo de los efectos escénicos está destinado a 'enganchar' eminentemente al 'vulgo rudo', a quien se dirige una cuota comunicativa preponderante. Lo demuestra también, palmariamente, la constelación de formas espectaculares que complementan la representación de la comedia en los corrales: loas, entremeses, bailes, mojigangas, jácaras y sainetes, formas que están en la lid de lo popular, copiosamente surcadas por el fenómeno que vamos estudiando: la fidelización del folklore poético, musical y coréutico, que les proporciona elementos temáticos y formales[15]. Lo

---

[14] Interesantes son, al respecto, las palabras de Ignacio de Loyola Oyanguren a propósito del gusto del público del teatro dieciochesco heredero de la comedia nueva barroca. En cuanto al 'corto Vulgo' que puebla los patios, «toda su complacencia estriba en el adorno exterior del teatro: en la visualidad de las tramoyas, en la puntual mutación de los bastidores, en la atractiva galanura y desembarazo de las Cómicas, en los inquietos pasajes del entremés, y en las bufonadas del Gracioso» [cit. en Palacio Fernández 2003, s. págs].

[15] Sobre la relación entre el entremés y la tradición cuentística popular afirma Cotarelo y Mori: «Contingente grandísimo han dado á los entremeses los cuentos populares: tan grande, que acaso la mayor parte proceda de ellos ó los tengan incorporados» [2000, I, CXLVI]. Asunto, éste, estudiado por Chevalier 1978, 84-88. Por lo que atañe a la relación entre el entremés y la tradición romanceril, cfr. García Lorenzo 1974 y Porrata 1973. Sobre la relación entre el entremés y el gusto popular en el siglo XVIII, ver Andioc 1987 y Huerta Calvo 2001. Sobre la relación entre el

popular atañe, pues, al mensaje y posiblemente a transmisores (culturalmente anfibios son los actores, cuya procedencia social es en general baja), si bien no necesariamente a emisores (al lado de fenómenos de anonimia, las mejores plumas se ejercitan en estos géneros menores, empezando por Cervantes); y atañe a destinatarios teóricos, si bien no necesariamente a receptores concretos, considerando el extenso fenómeno de un público selecto culturalmente 'avulgarado'[16].

Pues bien, bastará con lo dicho para percatarse de que Lope no tiene una idea extensiva y mucho menos elevada del 'vulgo'[17], ante

---

entremés y, más en general, el folklore ver Márquez Villanueva 1969. En cuanto a los bailes incorporados a las comedias y a los entremeses en los corrales, Cotarelo y Mori observa que son los populares los que «desde el primer momento aparecen en nuestra escena nacional. Popular fué el teatro español tan luego como salió del templo, y así no es de extrañar que para manifestar contento en las situaciones alegres, acudiesen nuestros primitivos dramáticos á la expresión que de un modo más claro y completo lo revela, que es el baile; pero no el ordenado, grave y ceremonioso de las danzas aristocráticas, sino el expresivo, espontáneo y ruidoso que es el del pueblo» [2000, I, CLXXV]. Lo mismo ocurre con los bailes que, independizados de la comedia, se configuran como género dramático: lo demuestran bien a las claras las varias prohibiciones que afectan a formas coréuticas populares tales como la zarabanda, el escarramán, la chacona, etc. Al respecto, vease también Díez Borque [1978, 286-297] quien, a la zaga de Cotarelo, subraya además el carácter de diversión popular en origen extrateatral de la jácara y de la mojiganga. Sobre las raíces carnavalescas de los géneros menores, ver Asensio 1971.

16 En los entremeses y sobre todo en los bailes que escoltan la comedia nueva en los corrales sevillanos, Jean Sentaurens individua «un haz convergente de barruntos, que nos permite suponer que [...] constituyen un género espectacular específico, reservado para un público popular» [1983, 71], a saber: un enredo sencillo al igual que la forma literaria, una comicidad mecánica y un carácter lascivo u obsceno. En cuanto a la noción de 'público popular', el estudioso distingue entre un público popular en el sentido sociológico del término (artesanos, oficiales, tenderos, plebe humilde), que según los resultados de su investigación no acude a los corrales sino los domingos y los días de fiesta, y un público popular en el sentido cultural del término, que, formado por soldados, estudiantes, pequeña nobleza ciudadana, clérigos, frailes y 'mozos de barrio', acude a los corrales en los 'días de entre semana'. Establecida esta matización en cuanto a una dimensión —lo popular— harto resbaladiza, Sentaurens concluye recalcando la adecuación del teatro menor a la «afición específica de cierta parte del público» [1983, 86], aun no excluyendo que pudiera ser grato también a la buena sociedad (eclesiásticos, aristócratas, ricos burgueses, etc.).

17 Para un excurso de los varios lugares textuales donde aparece una estimación peyorativa del vulgo por parte de Lope, cfr. Díez Borque 1996.

cuyos dictámenes sin embargo se inclina en la medida en que constituye la parte mayoritaria del público que acude a sus comedias[18]. Y, lejos de vanagloriarse de la adecuación de su teatro al «vulgar aplauso», remarca su conocimiento del «arte que conocen pocos»[19] y trata de exonerarse de toda responsabilidad apuntando a la ley del mercado. Un ulterior gesto de desresponsabilización lo cumple atribuyendo a 'bárbaros' predecesores la entronización del «triste ejercicio» de la comedia nueva, con la cual ya no tiene más remedio que conformarse quien busca «fama y galardón»[20]. Sobre esto ha hablado con agudeza Díez Borque: «Si la comedia es venal ha de ser vendible, y el poeta hará lo que hace no por incultura, sino porque tiene que vivir de algo que escapa a los conocimientos y gustos de los humanistas,

---

[18] Puede observarse una clara disconformidad con esta postura en Unamuno: «Más desgracia, muchísima más desgracia ha caído sobre nuestra literatura del empeño que ciertos escritores ponen en acordarse con el vulgo y vulgarizarse que no del empeño opuesto. ¿De qué sino de ese empeño, y empeño interesado, proviene la mayor parte del rebajamiento de nuestro teatro cómico? No, no hay que predicar aquello de que el vulgo es necio, y pues lo paga, es justo hablarle en necio para darle gusto; demasiado lo saben nuestros escritores» [1950, 868].

[19] Como han ilustrado Rozas [1976] y Orozco Díaz [1978], el mismo *Arte nuevo* se estructura según los preceptos de la retórica antigua, «única visión del mundo literario que [Lope] tenía desde su aprendizaje en la escuela», y ello no obstante tratara de hablar de un género nuevo y en parte antagónico a los géneros que la poética antigua describía [Rozas 1976, 46].

[20] Ya en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604) Lope había dicho: «[...] y adviertan los extranjeros de camino que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles». Como declara en la dedicatoria, Lope escribe *La mal casada* (1610-1615; parte XV, 1621) según dicta el 'uso de España', es decir prescindiendo de los preceptos clásicos y en plena consonancia con las ideas estéticas expresadas en *El arte nuevo*, recién salido del horno. Digno de notarse es que, al igual que en este texto, Lope justifica tal 'uso' en virtud del gusto arraigado en el público y en los autores y lo hace con el mismo ademán de *mea culpa*: «Atrevimiento es grande dar a luz en nombre de V. M. esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España, donde fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien fue introducida. [...] En ellos tuvo principio; no ha sido posible corregirle en tantos años, así en los que las oyen como en los que las escriben; pues, aunque se ha intentado, sale con infelice aplauso las más veces, dando mayor lugar a los espectáculos e invenciones bárbaras, que a la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente».

pero que impone quien paga, y quizás Lope no estuviera muy orgulloso de ello, como se ha pretendido, y sintió la necesidad de justificarlo no por él, sino por el *vulgo*» [1996, 57].

De esta justificación se hace eco Cervantes quien, después de haber observado que «[...] no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa» [1998, 553], se refiere precisamente a Lope al admitir que

> [...] no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben estremadamente lo que deben hacer, pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de perfección que requieren [1998, 555][21].

A nuestro juicio, *El arte nuevo* no se configura ni como una palinodia ni como un 'bromazo literario', sino como expresión de *realpolitik*; ni como retractación ni como apología del propio quehacer, sino como ejercicio de pragmatismo estético a pesar de los pesares (la falta de ese 'punto de perfección' evocado por Cervantes o bien la 'imperfección' evocada por el mismo Lope en la dedicatoria de *La mal casada*). Una vez asumida la lógica del provecho, no hay por qué sofistiquear, aunque ello quiera decir menoscabar los propios ideales estéticos (el afán cultista de Lope ha sido repetidamente notado), cultivables en otro sector de la creación literaria[22]. A nuestro modo de ver, en los siguientes versos:

---

[21] Acerca de la estrecha relación entre el *Arte nuevo* (1609) y el citado capítulo 48 del *Don Quijote* (1605), cfr. Porqueras-Mayo 1985; Pedraza Jiménez 2009, 46-51; y Pérez Magallón 2011, quienes ven en el texto de Lope una réplica al discurso de Cervantes.

[22] El mismo Lope discrimina entre las diferentes facetas de su quehacer, aureolando la creación lírica que, nutrida de «versos más sonoros» y «más limados» y de

Sustento en fin lo que escriuí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido
(vv. 372-374)

se expresa, no ya la 'palinodia de la palinodia', sino la cifra de todo el texto: la aceptación, ni avergonzada ni entusiasta, de la transición del teatro de *otio sine negotio* a oficio con sus implicaciones estéticas, lo que no empece el respeto del arte antiguo, tal vez enfatizado, que no fingido, con vistas a una *captatio benevolentiae*[23]. Como en toda en-

«altas imitaciones y concetos», no es «verde yerua para todos prados» (*La Filomena*), mientras que sus comedias, engendradas bajo la pujanza de la necesidad, son «humildes materias» (*Egloga a Claudio*) o bien flores del campo «que sin cultura nacen», siguiendo con el símil botánico (*Prólogo* de la Parte XV). Y en la dedicatoria de *La madre de la mejor* (Parte XVII) afirma que «con la rudeza de mi ingenio [...] hubiera yo intentado alguna cosa digna de más nombre, pero viendo que los más echan por el camino cómico, he seguido con más gusto el agradecimiento provechoso que la opinión dudosa, y como un hombre que sueña, formando conceptos en figuras fantásticas». «Si [...] algunos piensan que las escribo por opinión, desengañeles V. Md. y dígales que por dinero» (carta de 1604, en Lope de Vega 1935-1943, III, 3); «De escribir disparates para vivir, he tenido un ojo para perder» (carta al Duque de Sessa, 1612, en Lope de Vega 1935-1943, III, 104). En otra carta dirigida al duque de Sessa en 1630 expresa el deseo de abandonar el teatro «así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen» [en Lope de Vega 1935-1943, IV, 143-144]. Y estas son las quejas de quien se define «poeta de pane lucrando»: «Del vulgo vil solicité la risa / [...] Por no faltar a quien mi cuello oprime / nunca pude ocuparme en cosas serias / [...]» (*Egloga a Claudio*, en Lope de Vega 1777, 360).

[23] No nos vamos a detener ahora en un recuento de los acatamientos al arte antiguo incrustados en el texto. Bástenos con remitir a Juana de José Prades: «[...] las menciones en que se exalta el *Arte* antiguo a lo largo del tratado, son demasiado numerosas para considerarlas exclusivamente como una concesión de galería a los temibles doctos» [1971, 255]. El mismo vaivén entre autodefensa y autocrítica se aprecia en la dedicatoria de *La mal casada*, donde Lope por un lado expresa un *mea culpa* por adherir al 'uso de España', y por otro lado se impacienta con las teorizaciones de los doctos: «[...] pudieran muchos ingenios censores como lo condenan remediarlo, porque *frusta est potentia, quae ad actum non perducitur*», pasaje que hay que aparejar con los versos del *Arte nuevo*: «cierren los doctos esta vez los labios», v. 173, y «pero...¡no vaya a verlas quién se ofende!», v. 200. Es en *Lo fingido verdadero* donde se despoja del ademán de *mea culpa*: «Carino: Representa como sueles, / que yo no gusto de andar / con el arte y los preceptos. / Gines: Cánsanse algunos discretos. / Carino: Pues déjalos tú cansar» (I). Lo mismo ocurre en el *Prólogo dialogístico*

crucijada, simultanean lo viejo y lo nuevo, que aquí no se impone desertificando sino toreando[24].

A propósito del concepto axial de 'mercadería vendible', en el que no sólo Díez Borque funda la consideración del teatro de Lope como 'teatro de la modernidad' [1996, 37], no podría ser más elocuente la ecuación 'gusto'='justo' (vv. 47-48 y vv. 209-210), acertadamente apuntada por Menéndez Pidal [1973b] y por Orozco Díaz [1978] como clave central de la argumentación. La rima gusto/justo Lope la retoma, ya desgastada por el uso, en la *Egloga a Claudio*, donde sin embargo la ecuación se torna contraposición una vez resignificado el segundo término ('justo') en el sentido de 'arte', de 'norma': «[...] en lo que viene a ser arbitrio el gusto / no hay cosa más injusta que lo

de la Parte XVI (1621) al decir perentoriamente: «[...] los ingenios grandes no están sujetos a preceptos».

[24] Propensos a ver en *El arte nuevo* un discurso de compromiso en vez de ruptura o retractación son Luis Pérez y Sánchez Escribano según cuya opinión no cabe duda de que Lope «las considera [sus obras teatrales] de mérito artístico diga lo que diga en el *Arte nuevo*» [1961, 31], sin embargo «no hay completa negación de todo lo clásico antiguo» [1961, 68], quedando sin rechazar preceptos tales como la verosimilitud y el 'enseñar deleitando': «Lope sentía el prestigio de las leyes clásicas antiguas y las citaba para que los críticos de la nueva comedia se dieran cuenta de la semejanza que ésta tenía con aquélla o aludía a ellas para que no le tildaran de ignorante» [1961, 200]. Asimismo, Juana de José Prades ve en las estimaciones del arte antiguo incrustadas en el texto una expresión de sincero respeto: «[...] el hecho de que Lope creara una nueva dramaturgia no obsta para que, cuando escribía los versos del *Arte nuevo*, vacilase —y mucho— ante el prestigio de la vieja Preceptiva. [...] por ello [...] acepta y reproduce las críticas más corrientes contra este nuevo arte [...] la verdad de aquellos libros es para él tan prestigiosa que, metafóricamente, se ve obligado a cerrarlos y encerrarlos» [1971, 44, nota 4, 48 y 50]. En particular en el verso «¡Mirad, si hay en las nuestras [comedias] pocas faltas!» la estudiosa cree que «Lope exhibe, sin hipocresías ni intenciones recónditas, su sincera admiración por la ciencia antigua, por esa ciencia cuya posesión le agradaba, según tantas veces nos demostró en sus prólogos [...]» [1971, 64]. Y agrega que la defensa del arte nuevo es perfectamente compatible con ese 'respeto supersticioso' a la ciencia oficialmente consagrada que aflora en tantos lugares del tratado, al cual reconoce un carácter, no ya contradictorio, sino antinómico. Y es opinión de Jesús G. Maestro que «el Arte nuevo [...] no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, vigentes hasta la Ilustración europea, sino que simplemente viene a discutir, y rechazar al cabo, la interpretación que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron de la Poética de Aristóteles» [1998, 193].

justo», que interpretamos como independencia del gusto respecto de la norma a la luz de este otro pasaje del *Arte nuevo*: «[...] lo que es contra lo justo / por la misma razón deleyta el gusto», vv. 375-376 (fuera de la rima justo/gusto, véase este otro pasaje: «[...] el arte verdad dize, / que el ignorante vulgo contradize», vv. 139-140). Total, es justo complacer el gusto aunque sea injusto, con mayor razón si se considera su fuerza de «[...] mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres» (*Prólogo* de *El castigo sin venganza*)[25]. Se trata, pues, de una concepción relativista y empírica, que no dogmática, del teatro, fundamentada en la verificación del gusto:

> Porque veáis que me pedís que escriua
> arte de hazer Comedias en España,
> donde cuanto se escriue es contra el arte.
> Y que dezir cómo serán agora
> contra el antiguo, y que en razón se funda
> es pedir parecer a mi esperiencia,
> no al arte, porque el arte verdad dize,
> que el ignorante vulgo contradize.
> (vv. 133-140)

Prueba contundente de esta concepción es el hecho de que, como atestigua Ricardo de Turia,

> [...] Lope de Vega suele, oyendo assi comedias suyas como agenas, advertir los pasos que hazen maravilla y grangean aplauso, y aquellos aunque sean impropios imita en todo, buscandose ocasiones en nuevas comedias, que como de fuente perenne nacen incesablemente de su fertilissimo ingenio: y assi con justa razon adquiere el favor que toda Europa y América le deve y paga gloriosamente [cit. en Morel-Fatio 1902, 50].

Todo ello nos instruye acerca de la relevante presencia de la recepción en el proceso creativo lopesco que, lejos de marcar una fractura con el horizonte de espera de su público en razón del Arte, trata de

---

[25] Véase como se configura la dialéctica gusto/justo en *La bella malmaridada*: «—Que no es daño lo que es gusto. / —Sí es; si el gusto hace daño, / sino que con ese engaño / se tiene el daño por justo» (II, 1225/1228).

sintonizarse con dicho horizonte hablando su mismo 'idioma' (entiéndase, *sensu lato*, código cultural), capaz de despertar en él connotaciones familiares, de evocar sus conocimientos previos y de secundar sus expectativas. Y este idioma compartido con el vulgo se nutre sustancialmente de costumbres, fiestas, diversiones, elementos de la cultura material (faenas, trajes, comidas, etc.), creencias, religiosidad, supersticiones, dichos, refranes, fórmulas sapienciales, cuentos, leyendas, acertijos, maldiciones, bendiciones y, por supuesto, del cancionero oral urbano, vertebrado en buena medida por la tradición campesina, cuya difusión en la ciudad se debe, entre otras cosas, a dos vectores: por un lado, la moda popularizante ya consolidada entre los nobles, residentes en su mayoría en las ciudades no obstante la restauración seiscientista de una sociedad aristocrática con base agraria [cfr. Maravall 1975]. Portadora, como ya vimos, de modalidades más bien híbridas, semipopulares o semicultas, esta moda conlleva, pues, sea un movimiento de tipo vertical sea un movimiento de tipo horizontal; por otro lado, la notable inurbación de la población campesina desfavorecida por semejante política de refeudalización, portadora directa de modalidades más auténticamente populares, no obstante su progresiva integración en la *masscult* urbana.

Ahora bien, el hecho de ceder ante la pujanza del gusto no excluye en Lope una intención estilizadora que, «dorando el error del vulgo», sea capaz de brindar una vía intermedia entre dicho extremo y el otro representado por el 'arte':

> [...] dorando el error del vulgo, quiero
> deziros de qué modo las querría
> ya que seguir el arte no ay remedio,
> en estos dos estremos, dando vn medio.
> (*El arte nuevo*, vv. 153-156)

En la novela *La desdicha por la honra* (1624), Lope vuelve a aspirar a un estilo intermedio que, templado entre la gravedad de los letrados y el descuido de los iletrados, sea apto para agradar a esa 'diferencia de entendimientos' a la que alude en la dedicatoria de *El dómine Lucas* (1590-1595). A la puesta en estilo de sus 'versos mercantiles' se refiere también la epístola a don Antonio de Mendoza (1624):

Necesidad y yo, partiendo a medias
el estado de versos mercantiles,
pusimos en estilo las comedias.

Y por si fuera poco, en el *Prólogo* de la Parte XIII de sus comedias se desliza hacia el polo del cultismo: «Los poetas que las escriben con erudición, aunque pocos, puesto que no siempre agradan el vulgo, son dignos de estimación; pero los legos ignorantes, aunque alguna vez le agraden y contenten hablándole en su lengua, no aspiren a más fama que los médicos empíricos que curan sin arte, y por unos que sanan por dicha, matan mil por temeridad». De modo semejante, el *Prólogo dialogístico* a la parte XVI (1621) reza:

Forastero	Pues, ¿no hay discretos?
Teatro	Pocos
Forastero	Eso es mentira.
Teatro	Yo digo, algunas veces, en la comedia; pues nadie se podrá persuadir, con mediano entendimiento, que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra, y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo.
Forastero	Algunos doctos y cortesanos habrá también que agradezcan a los poetas sus estudios [...].

De acuerdo con un público, el de los corrales, representativo del alfa y omega de la sociedad española, un doble cariz caracteriza las comedias lopescas, en donde cohabitan el estrofismo de la escuela italianizante y letras para cantar, el exhibicionismo erudito y la nota jergal, la cita mitológica y el refrán: dos sistemas frente a frente que confieren a este teatro un palmario polimorfismo expresivo. Y además del empleo del entero espectro de estrofas y formas poéticas —cada una apta para una diferente situación dramática, como recomienda *El arte nuevo*[26]—, observamos con Dámaso Alonso la presen-

[26] Tras una llamada a la prudencia en acomodar la versificación a la situación dramática, Lope sugiere la décima para las 'quejas' (lamentos amorosos, etc.); el soneto para 'los que aguardan' (¿espera y esperanza?: de ser así, cabrían en esta categoría nuestros carceleros y pastorcicos con sus émulos, los cuales en la lírica popular se

cia de sonetos filosóficos tan difíciles que obligan al autor a hacer que los personajes los comenten, como ocurre en *La dama boba* (1613) con *La calidad elementar resiste*, publicado luego en *La Filomena* sin comentario y en *El laurel de Apolo* con un comentario en prosa en forma de epístola a López de Aguilar, «que es en parte prosificación del comentario en verso de *La dama boba*, y en parte un amontonamiento de erudición filosófica» [1993, 458]. No olvidemos, por otra parte, que al mismo vulgo Lope atribuye cierto gusto conceptista al subrayar el 'gran lugar' que siempre le ha reservado al 'hablar equívoco' y a la 'incertidumbre anfibológica'[27]. Este mismo pasaje del *Arte nuevo* (vv. 323-324) trae a colación Lázaro Carreter al observar que

> El equívoco saltó también al teatro. Hoy, en el reposo de la lectura, nos resulta difícil imaginar la especial sensibilidad que el público español tenía para captar tanto enrevesamiento formal, tanto doble sentido oculto juguetonamente entre los versos. Y, sin embargo, tal aptitud existía; más aún, había demanda, por parte del público, de tales procedimientos. [...] Esta afición parece una constante del gusto nacional; hallaremos sus rastros en todos los escritores popularistas, desde Juan Ruiz, pasando por el Romancero, el Lazarillo, la Celestina, Juan del Encina... [1956, 369].

De todas maneras, la consideración de la heterogeneidad del público está bien lejos de invalidar una postura estética todo menos que enmudecedora del horizonte de espera del pueblo, el cual, como observa Montesinos, acaba sobrepujando a la nobleza e imponiéndole sus gustos: «A los corrales acude todo el mundo: nobleza, clase media y plebe. El arte de Lope o de cualquiera de sus secuaces consigue, cuando lo consigue, dar a aquella masa heteróclita una auténtica unanimidad popular» [1967, 10]. Dicho siguiendo a Díez Borque

---

expresan tan eficazmente mediante el ritmo sincopado y el frasear elíptico de los villancicos); el romance y la octava para 'las relaciones' (relatos de acaecimientos y de antecedentes de la acción, descripciones, etc.); los tercetos 'para cosas graves' (¿sentimientos elevados?); la redondilla 'para [cosas] de amor'.

[27] Recuérdense los versos de la siguiente loa anónima: «Allega la poesía / en aquesta edad agora, / á tal punto, que ni un punto / puede crecer de las otras. / Todos gustan de concepto; / ya no hay vulgo, nadie ignora. / Todos quieren en la farsa / buenos versos, trazas propias» [Cotarelo y Mori 2000, II, loa XVI, 409].

[1978], la presencia en los corrales de todos los estamentos se justifica considerando la homogeneidad ideológica y comunidad de aspiraciones de la sociedad de la época, cohesionada alrededor del sistema de valores señoriales, cuya promoción el teatro se empeña en sustentar. Enderezando, pues, sus energías a la colectivización de la ideología dominante, está claro que la parte de público que más peso tiene en la configuración de su sistema de comunicación es el vulgo, algo que el mismo Lope no se cansa de declarar, por lo menos en once lugares del *Arte nuevo* y con toda claridad en los versos 148-150:

> [...] es forçoso
> que el vulgo, con sus leyes, establezca
> la vil Chimera deste monstruo Cómico.

Y aun prescindiendo de la trascendencia del vulgo como interlocutor privilegiado del teatro lopesco, su voz seguiría gozando de un pleno derecho de ciudadanía debido a la adhesión de nuestro autor al principio del decoro en la caracterización lingüística de las *dramatis personae*, acorde, ahora sí, con el precepto clásico de la verosimilitud: «Guárdese de imposibles, porque es máxima que sólo se ha de imitar lo verisímil» (vv. 284-285). Y como la tragicomedia, '*humanae speculum vitae*', es un minotauro que mezcla lo trágico y lo cómico, lo alto y lo bajo, lo noble y lo plebeyo[28], no puede evitar dar entrada al ecosistema popular, o bien al estilo ínfimo, que dijera Santillana. Es así que, disculpándose por actuar a su vez como suministrador de preceptos, Lope acaba por recetar el empleo de todo un abanico estilístico de acuerdo con la configuración estamental, ocupacional, sexual y anagráfica de los personajes y con la circunstancia, formal o informal, de la actuación lingüística de un mismo personaje, de suerte que un registro rebuscado, de implante conceptista y sentencioso, alterna con un registro llano, 'casto', lo mismo que un lenguaje culto con un lenguaje popular:

[28] En *La Arcadia* Lope opina que el poeta «[...] ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir, y costumbres de todo género de gente; y, finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y vive, porque ninguna hay hoy en el mundo, tan alta o tan ínfima, de que alguna vez no se le ofrezca tratar; desde el mismo Criador hasta el más vil gusano de la tierra [...]» (III).

Si hablare el Rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure vna modestia sentenciosa;
descriua los amantes con afectos
que mueuan con estremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se tranforme todo el recitante,
y con mudarse a sí mude el oyente;
[...]
Las damas no desdigan de su nombre
[...]
El lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias estrangeras.
(*El arte nuevo*, vv. 269-276; v. 280; vv. 286-288)

Por un lado, pues, el nivel culto, en el que, como observa Rozas, «el viejo da la nota conceptual, filosófica y doctrinal: intelectiva; y los amantes la connotación pasional y subjetiva, con brillo poético y lenguaje imaginativo y metafórico. Lo noético frente a lo poético, en líneas generales» [1976, 116]. Y por otro lado, el nivel popular propio de la categoría del lacayo, «del que no se menciona su verdadero y fundamental nombre: *gracioso* [...] (con todas sus variantes posibles de soldado a bobo pastoril)» [Rozas 1976, 115-116]. Cristalizada alrededor de signos sea textuales sea supratextuales (fonología, prosodía, etc.), la dualidad (mejor dicho, la pluralidad) que rige la estilización lingüística hasta puede ser objeto de un gesto autorreflexivo, mediante la réplica en estilo bajo de lo que se dice en estilo alto [cfr. Díez Borque 1978, 217-218]. Hábil en pulsar muchos registros, Lope ya había dicho en la *Arcadia* que «No conviene al seglar ni al religioso / hablar de una manera lo que sabe, / como al plebeyo al hombre poderoso / ni como humilde al que es persona grave»[29].

---

[29] El principio de la *mimesis* en la caracterización lingüística de los personajes no obsta para que Lope opte en la comedia por el uso, inverosímil por antinaturalista, del verso, que le permite, como observa Vossler, el realce melodramático del estilo oral [1933, 328]. En *El arte nuevo* afirma que «[...] cualquiera imitación poética / se hace de tres cosas que son: plática, / verso dulce, armonía o sea la música» (vv. 54-56) y no parece exaltarse con las 'comedias de prosa' de Lope de Rueda

Ahora bien, es de notar que la teorización de una articulación lingüística sobre una base situacional y sociológica cabe dentro de una defensa anticultista y antiescripturalista del lenguaje teatral *tout court*. En efecto, Lope superpone a la distinción interna en el lenguaje de los personajes una distinción entre el lenguaje sectorial del teatro y otros lenguajes sectoriales, tales como el de la política, que necesariamente debe ser vertebrado con «dicciones explendidas, sonoras y adornadas», mientras que «puro, claro, fácil», tomado del uso de la gente, debe ser el lenguaje teatral, por encima de sus intra-matizaciones[30]. Cierto esmero efectista se admite al final de cada escena según

(v. 66). Aun más explícito resulta en *Al nacimiento del príncipe*: «Entre todos los géneros de letras / parece que las cosas memorables / se remiten a la Poesía, / porque ella como es metro y consonancia, / número y harmonía, mueve, alegra / deleyta, enseña, solemniza, extiende, / ilustra, canta, ensalza, sube, adorna / las cosas con diversas energías» [1777, 108]. En cambio, en el prólogo de la *Dorotea*, obra escrita en prosa «siendo tan cierta imitación de la verdad», considera los versos un adorno no esencial en la poesía. Instructivo al respecto es lo que afirma López Pinciano, quien considera el metro contrario a «la forma de la poesía, que es la imitación», pero opina que «pugna mucho en favor del fin della, que es deleite para la enseñanza; porque la Poética, deseando deleitar, busca el deleite, no sólo en la cosa, mas en la palabra; y no sólo en esta, mas en el número de las sílabas cierto y determinado al cual dicen metro. Así que por la causa final, que es el deleite, pierde la formal en cierta manera que es la imitación. [...] No es forzoso el metro al poema, mas es una cosa que atavía, y orna mucho a esta dama dicha poesía, y anda con ella tan acompañada y tanto tiempo, que la amistad se ha vuelto en parentesco, y es cierto que, a lo menos, algunas especies de Poética no saben estar sin él [...]» [2011, 95-96]. Y en cuanto a las comedias: «si alguno quisiere hacer comedias en prosa, no le condenare por ello, porque en la verdad las hará más verisimiles, aunque menos deleytosas» [2011, 255]. Una vez defendido el uso del verso en la comedia, adopta un criterio sociológico, que no situacional, en la elección del tipo de metro: «no conviene contenga muchos de los endecasílabos, ni tampoco canciones, porque como las personas son bajas, no está bien usen de metros altos muchos; y en lo de las canciones digo no convienen, porque son rimas muy fuera del común uso de hablar, y la comedia débese aplicar mucho al uso común» [2011, 255].

[30] En el Prólogo de la Parte XV (1621), a propósito de la comedia Lope insiste en que «Luego esta es su lengua [la natural y clara], que aunque confieso las figuras Retóricas a los que hablan, aunque sea en la calle, plazas y tiendas, no a lo menos las trasposiciones, las locuciones inauditas y las Metaforas de Metaforas: y si alguna vez se levanta el Poeta algo más de la imitación en alguna narración o soliloquio, o ya es extasis de la fertil vena, o por mayor deleite del que escucha docto, y bien intencionado agradece».

la lógica del remate que, análogamente, en el lenguaje coréutico del flamenco hace que el *bailaor* exalte la fase final del *cante* con breves e intensas soluciones rítmicas del *taconeo*:

> Remátanse las scenas con sentencia,
> con donayre, con versos elegantes,
> de suerte que, al entrarse el que recita,
> no dexe con disgusto al auditorio[31].
> (vv. 294-297)

En el siguiente pasaje:

> No traya la escritura, ni el lenguaje
> ofenda con vocablos exquisitos,
> porque, si ha de imitar a los que hablan,
> no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
> Hipogrifos, Semones y Centauros
> (vv. 264-268)

Lope parece plantear una ulterior distinción entre el lenguaje del teatro —oral— y el lenguaje de los libros —escrito. A esta lectura nos encamina Samonà, en cuya opinión los versos arriba mencionados habría que interpretarlos de la siguiente manera: «il poeta non introduca nella commedia citazioni o ricordi della tradizione libresca, né offenda il linguaggio teatrale (*lenguaje* qui ha valore di 'linguaggio parlato') con parole ricercate» [2006, 187][32]. Caracterizada

---

[31] La misma regla Lope observa en *El arte nuevo* que, pieza oratoria en endecasílabos blancos asimilable al soliloquio teatral según la lectura crítica de Orozco Díaz [1978], se sirve al final de cada período de recursos mnemotécnicos tales como el 'golpe fonoestilístico' de los pareados, en algunos de los cuales —los tres estructurados en la rima justo=gusto, estratégicamente distribuidos en el cuerpo del discurso— se condensa, a modo de aforismo, el núcleo doctrinal del discurso [cfr. Rozas 1976, 56-57].

[32] Se nos antoja poco convincente la lectura de este trozo brindada por Juana de José Prades, quien interpreta 'escritura', no ya como sinónimo de erudición, sino como Escritura Sagrada, según una opción que se remonta a Caramuel y que Rozas recoge [1976, 113]: «[...] la frase "no traya la escritura" equivale a "no cite o mencione la Escritura Sagrada". Esta proscripción, enunciada tan concisamente, nacería del temor de Lope al uso abusivo de citas bíblicas, que, en determinadas ocasiones,

por un *sermo simplex* y regida por específicas técnicas mnemónicas y de captación de la atención, tales como el surplus expresivo que le brinda su componente rítmico y prosódico, la palabra 'viva' se desentiende de la normativa estilística que rige la letra 'muerta', como se dice en otro lugar:

> [...] muchas cosas que suenan
> al oído con la gracia
> que muchos las representan,
> descubren después mil faltas
> [si] escritas se consideran;
> que entre leer y escuchar
> hay notable diferencia,
> que aunque son voces entrambas,
> una es viva y otra es muerta.
> (*El guante de doña Blanca*, II)

Lo que ahora hace Lope es, pues, tantear la diferencia entre oralidad y escripturalidad, auspiciando en el ámbito teatral el mimetismo del primer término, defendido en su autonomía y dignidad. Sin llegar al extremo de propugnar la oralidad de lo escrito tras las huellas de la concepción panoralista de Valdés (recuérdese su mote «escribo como hablo»), reivindica, sin embargo, la oralidad de esa peculiar forma de escritura que es el texto dramatúrgico, que concibe en función de la dimensión performativa y no de la lectura privada y silenciosa: «no las escriví [mis comedias] [...] para que de los oydos del teatro se trasladaran a [...] los aposentos» (*Prólogo del Teatro a los Lectores* de la Parte IX, 1617)[33]. Escritura destinada a la realización

---

pudieran ser irreverentes» [Prades 1971, 167]. De ser así, resultaría poco coherente la introducción de tamaña preocupación ética en un pasaje —desde el verso 246 hasta el verso 268— dedicado al discurso sobre la lengua y el estilo y, ciñéndonos a nuestro pasaje —desde el verso 264 hasta el verso 268—, resultaría desdibujado el esquema dual lenguaje escrito/lenguaje hablado en el que se funda, a nuestro parecer, su intención arquitectural.

[33] Sabido es un cierto vaivén de Lope entre favor y disfavor a propósito de la publicación de sus comedias. Entre los argumentos a disfavor, primeramente hay que considerar el mismo título *El arte nuevo de hacer comedias* y no de 'escribir comedias'. Arrancando del presupuesto de la insuficiencia del libro, 'cuerpo sin alma'

fónica, mejor dicho, a la representación oral, el texto teatral tendría que configurarse, pues, como una transposición de lo hablado: «la pluma y la lengua respondiendo a coros», podríamos decir apropián-

---

en el que los personajes quedan anclados a la condición de hombres y mujeres de papel, el *Prólogo* de la Parte XII (1619) invoca la intervención creativa del lector con vistas a un efecto vivificador, substitutivo de la acción actorial: «Bien sé que leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento». En la dedicatoria de *El sol parado* (Parte XVII, 1621), Lope insiste en este argumento al afirmar la necesidad de que la lectura no desvirtúe la experiencia emocional favorecida en la performance por la vivificación de los personajes: «[...] es grande la diferencia [...] de la acción y voz viva a la escritura, donde es fuerza que el que lee, no sólo entienda, pero se mueva con los accidentes a la conmiseración, a la alegría y a los efectos». En la dedicatoria de *La campana de Aragón* (Parte XVIII, 1623) Lope subraya que «La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes [...]». Podríamos rematar este ideario en pro de la realización performativa del texto teatral con lo que Lope dice a propósito de la música: que la voz es alma de la letra (dedicatoria de *Carlos Quinto en Francia*, Parte XIX, 1624). En consonancia con ello, en otros lugares Lope considera la publicación nada más que una *extrema ratio* frente a la desfiguración de sus comedias debida a las apropiaciones indebidas de *memorillas*, editores y empresarios. En el ya citado *Prólogo del Teatro a los Lectores* de la Parte IX, afirma: «Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud, y dicha para seguirlas, me he resuelto a imprimirlas por mis originales: que aunque es verdad que no las escriví con este ánimo [...] ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses». Igualmente polémico es el *Prólogo* de la Parte XIII (1620): «A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno *memorilla*, y al otro *Gran memoria*, los cuales, con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida, vendiéndolas a los pueblos, y autores extramuros: gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a luz; pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre, y son de los poetas duendes que digo. Reciba, pues, el lector esta parte, lo mejor que ha sido posible corregirla, y con ella mi voluntad, pues sólo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas, y que no crea que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia viéndola representar, y que si le hubiera, yo le alabara y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entindimiento, porque rara veces se hallan juntas por opinión del Filósofo, confirmada de la experiencia». La denuncia de la piratería literaria se halla reiterada en la dedicatoria de varias comedias,

donos de las palabras de un soneto dedicado a Lucinda [*Rimas*, nº. 133]. La defensa de un estilo llano en *El arte nuevo*, aunque limitada al género 'oral' de la comedia, cobra aun más significatividad si

---

por ejemplo en la de *La Arcadia*, incluida en la misma Parte XIII, cuyo blanco polémico es, otra vez, el arma distorsionadora de la memoria, *habitus phantasmatis*, según Aristóteles, *infida custos*, según San Agustín: «[...] yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancias, bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra nación, y las extranjeras, donde ya se leen con tanto gusto». En el *Prólogo* de la Parte XV (1621) Lope recalca que «tiene por menos mal que [sus comedias] salgan de su casa, que no de las ajenas». Asimismo en el *Prólogo* de la Parte XVII (1621) afirma que frente a «tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates» que afectan a las comedias, «el menor daño es imprimirlas». El despojo de la propiedad intelectual que intenta contrarrestar mediante la publicación afectó, por lo visto, a *La dama boba* y también a *El galán de la Membrilla*, «pero como el actor Sánchez de Vargas, que la representaba, se diera cuenta a tiempo, tal fue la velocidad que imprimió al recitado y tales los cortes que dio al texto, que protestando el público, hubo de explicarle todo, y echado del corral el memorioso y su adlátere, continuó normalmente la representación de la obra» [Entrambasaguas 1962, 252-253]. Por otro lado, la publicación ya no aparece como una *extrema ratio* a la luz de otras consideraciones, por ejemplo el alcance globalizador de lo escrito en tanto que lenguaje de la distancia, que, ajeno al 'aquí y ahora' de la oralidad, lenguaje de la proximidad, es capaz de suplir la asistencia directa y de llegar adonde no llegan las compañías: «[...] te prometo que si benignamente las reciben, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada día escriben tantos ingenios, que no te la presente, no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieran visto puedan considerar» (*Prólogo del Teatro a los Lectores*, Parte IX). Otra ventaja de la escritura en cuanto lenguaje de la distancia favorece, esta vez, al autor de las comedias, otorgándole la posibilidad de defenderse de la furia mosqueteril: «¡Dichoso yo que no veré la cara que les ponen allá en sus aposentos, como aquí en mis tablas!», dice Lope en el *Prólogo* de la Parte XIV (1620), cuya justificación gira también alrededor de otro eje, menos oportunista: la ventaja que la comprensión intelectual recibe de la lectura reposada del texto: «[...] quiero que las gocen más despacio, dándoselas impresas [...]». En el *Prólogo* del la Parte XII Lope ya había apreciado el hecho de que la lectura privada permite una recepción más atenta y satisfactoria, no siendo perjudicada por el ruido del público y ni siquiera por la insipiencia de los actores. Dice el Teatro: «Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele; pues en tu aposento donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni te diga mal de lo que tú sabrás conocer [...]». Razones parecidas son hilvanadas en el prólogo de la *Dorotea* para justificar esta 'acción en prosa' destinada

se proyecta en un contexto en el que está a punto de estallar la moda culterana encabezada por Góngora. Lope representaría, pues, un eslabón intermedio entre Valdés, proclive a introducir la llaneza de la oralidad en la escritura, y el cultismo barroco, cuyo objetivo «¿no se podría concebir también como [...] una escalación [...] de la escripturalidad [...] en el lenguaje hablado [...]?» [Gauger 1989, 60].

Estos mismos valores —llaneza, claridad, pureza— son los que Lope defiende en un ulterior y más ancho eslabonamiento de su ideario estético, que no concierne ya a la diferencia de lenguaje entre los personajes de la comedia, y ni siquiera a la diferencia de lenguaje entre la comunicación teatral *in sé* y demás formas de comunicación o entre oralidad y escritura, sino a la diferencia entre poesía y no-poesía, dicho sea con perdón de Croce. Al respecto es forzoso traer a colación algo de sobra conocido y que acabamos de evocar, es decir la polémica anticulterana desatada por la erupción gongorina a raíz de la aparición manuscrita, en 1613, de las *Soledades* y de *Polifemo*. Polémica de la que Lope llega a ser uno de los protagonistas, no obstante sus frecuentes salvedades a favor del poeta cordobés, adalid de la nueva poesía, que en sus palabras lo mismo aparece como 'papagayo andaluz' que como 'cisne del Betis'. Tan sólo nos detenemos en espigar algunos pasajes de esa polémica entre los muchos esparcidos por el *mare magnum* de la producción de Lope[34], quien no vacila en denunciar continua y porfiadamente los principales rasgos antipoéticos del nuevo 'estilo babilónico', a saber, la oscuridad debida a la latinización del lenguaje y al abuso de licencias (*in primis* el hipérbaton) y artificios (metáforas de metáforas, etc.), la vacuidad del pensamiento y la repetición frecuente de unas mismas voces. En el *Discurso sobre la nueva poesía* (1617) al duque de Sessa, arremete contra las expresiones que

---

a la lectura, pues «el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir, y la envidia de morder». Repárese en que en el haz de motivaciones aducidas a favor de la publicación no aparece el deseo de perpetuarse en la imprenta, según reza el tan traído y llevado adagio *Verba volant scripta manent*. Contra la falta de respeto del derecho de autor y la manipulación de sus obras en los pliegos sueltos, Lope se expresa en un memorial estudiado por García de Enterría 1973, 85 y ss.

[34] La polémica anticulterana de Lope es debidamente reconstruida por Romera-Navarro [1935], a quien remitimos.

> [...] la singularidad ha envuelto en tantas tinieblas que he visto desconfiar de entenderlas gravísimos hombres que no temieron comentar a Virgilio ni a Tertuliano [...] pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso e indigno como si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en las mexillas, lugar tan propio, se la pusiesse en la nariz, en la frente y en las orejas [...] decía el doctor Garay que la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese.

En *Amar, servir y esperar* remacha el clavo de forma igualmente tajante:

> —¿Ya te deslizas en culto?
> —Por hablar con cascabeles,
> que es linda cosa el ruido
> aunque no se diga nada,
> esta lengua disparada
> que tan dilatada ha sido,
> tabaco de ingenios es
> que los hace estornudar:
> toman humo para hablar
> y es todo viento después.

En el retrato de la actualidad literaria no podría ser más eficaz la dedicatoria (1923) de *La pobreza estimada* (1597-1603), donde los poetas castellanos aparecen divididos en dos bandos antagónicos,

> como los güelfos y gebelinos, pues a los unos llaman *culteranos*, deste nombre *culto*, y a los otros *llanos*, eco de castellanos, cuya llaneza verdadera imitan. V. E., que no le ha visto, no podrá hacer discurso a este nuevo arte: pero le certifico, así las musas me sean favorables, que no tiene todo su diccionario catorce voces, con algunas figuras imposibles a la retórica, a quien niegan que sea el fundamento de la poética; digo, en las locuciones; que en lo demás ya sé que lo es la filosofía. Es finalmente tan escura, que tiene por hieroglífico a la puerta de la cábala, y por letra, *Plus ultra*[35].

---

[35] Recuérdese el soneto de Góngora *A los apassionados por Lope de Vega*, donde ironiza sobre la Vega castellana «por lo siempre llana».

En *Amistad y obligación*:

—¿Sois vulgar o culterano?
—Culto soy
—Quedaos en casa,
y escribireis mis secretos.
—Tus secretos, ¿por que causa?
—Porque nadie los entienda

y en *La Dorotea* (1632): «A mi me parece que el término culto no puede haber etimología que mejor le venga que la limpieza y el despejo de la sentencia libre de la obscuridad; que no es ornamento de la oración la confusión de los términos mal colocados y la bárbara frase traída de los cabellos con metáfora sobre metáfora» (acto IV, esc. II).

Como observa Romera-Navarro, «la voz *culto*, en bueno y en mal sentido, debió de generalizarse después de la aparición de los dos poemas mayores de Góngora, que tanto la repite. Sus discípulos se la aplicaban a sí mismos en su legítimo significado; los adversarios, se la lanzaban al rostro como ofensiva; y la masa de lectores la usaba conforme a sus gustos, en tono de aplauso unos, y de reprobación otros» [1935, 258]. El mismo estudioso brinda un interesante bosquejo de las variantes despectivas del término 'culto' acuñadas por la crítica anticulterana, a saber: 'cultifono romance', 'cultizar', 'culticidad', 'culticias', 'culterismos', 'cultedades', que van del brazo de 'gongorizar', 'jerigonzar' 'critiquizar', etc. 'Cultero' es el término que el mismo Lope emplea despectivamente en el siguiente conjuro en defensa de la juventud, particularmente sensible al contagio de la nueva poesía:

Conjuróte, demonio culterano,
que salgas deste mozo miserable
que apénas sabe hablar (¡caso notable!)
y ya presume de Anfion Tebano:
por la lira de Apolo soberano
te conjuro, cultero inexorable,
que les des libertad, para que hable
en su nativo idioma Castellano.
[1792, 72]

El rechazo del exclusivismo culterano, así satirizado en el siguiente fragmento

> O vos, rubia manada,
> y todos los demás que paso a paso
> paceis los alcaceres del Parnaso,
> prestadme vuestra ayuda sobre prenda
> para que el vulgo barbaro no entienda
> por mis necios efectos
> el alma de mis versos y concetos
> [1792, 98]

no puede menos de acoplarse con el prestigio de lo popular:

> Con dulze voz, y pluma diligente,
> y no vestida de confusos caos,
> cantais, Tomé, las bodas, los saraos
> [...]
> [1792, 107]

De aceptar los argumentos que anteceden, lo que se afianza es la imagen de un Lope 'paladín de lo castizo' [Romera-Navarro 1935, 148], imagen que sin embargo es susceptible de quedar un tanto desdibujada frente a la igualmente pródiga e inexhausta vena culta que, al compás del petrarquismo, se ramifica en la creación de nuestro autor[36]. Habida cuenta de ello, Menéndez Pelayo dis-

[36] Al igual que el quehacer poético, las ideas estéticas de Lope presentan un carácter anfibio. Efectivamente, en la querella entre tradicionalistas/castellanistas e innovadores/italianistas nuestro autor guarda una postura teórica ambivalente. Varias son las declaraciones en defensa de las antiguas coplas castellanas, verbigracia: «[...] no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro: que si en España lo dicen, es porque no sabiendo hacer el suyo, se pasan al extranjero, como mas largo y licencioso; y yo se que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aun han querido imitarlas. [...] Llamando a nuestras coplas Castellanas Barzeletas o Frotolas, que mejor las pudieron llamar sentencias y conceptos, desnudos de todo cansado y inutil artificio, ¿que cosa iguala a una redondilla de Garci Sanchez o de Diego de Mendoza?: perdone el divino Garcilaso, que tanta ocasión dio para que se lamentase Castillejo, festivo e ingenioso Poeta Castellano [...] Jorge Manrique, cuyas coplas castellanas admiran los ingenios extranjeros

tingue entre dos Lopes según un criterio genérico: el popular y castellanista del teatro y el 'artístico' e italianista de la lírica: «estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente

---

y merecen estar escritas con letras de oro» (prólogo de *Isidro*, 1599). En el *Laurel de Apolo* (1630) atisbamos el favor tradicionalista de Lope en la estimación que manifiesta otra vez por Castillejo: «Memoria se le debe a Castillejo, / aunque hablaba tan mal del verso largo, / porque le pareció que era estrangero, / haciendo entonces, sin tomar consejo, / a Garcilaso cargo» [1824, 89]. Asimismo significativa es la defensa de los romances, que no tienen nada que envidiar a las rimas italianas: «Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema» (prólogo de las Rimas, 1604). En la *Relación de las fiestas de San Isidro* (1622), Lope vuelve a alabar el romance, composición «envidiada de otras lenguas por la suavidad, dulzura y facilidad que tiene, y porque es capaz quantas locuciones y figuras puede tener la mas heroyca y epica [...] en nuestros días le han levantado tanto los Españoles que no hay cosa más agradable al oido, particularmente en relaciones» [1777, 274]. En la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer* (Parte XX) la defensa lopesca atañe más en general a los versos de arte menor: «Los versos cortos son castellanos antiguos, no usados en Italia, aunque he visto algunos en el *Serafino*; no despreciados de la lengua latina, como se ve en los himnos, hasta guardar el rigor de los consonantes; dulce y dificultosa composición [...]». Y en *Laurel de Apolo*: «Las coplas castellanas: «son de naturaleza tan suave / que exceden en dulzura al verso grave / en quien con descansado entendimiento / se goza el pensamiento / y llegan al oído / juntos los consonantes y el sentido, / haciendo en su lección claros efetos / sin que se dificulten los concetos» [1824, 91-92]. Por otro lado, simultanean afirmaciones como la siguiente, que no deja lugar a dudas acerca de la idea de la superioridad del verso italiano: «Cuestión ha sido muchas veces controvertida entre los hombres doctos si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos, porque de las sentencias, conceptos y agudezas arguyen que si alcanzaran este género de versos largos que Garcilaso y Boscán trasladaron de Italia, no fueran menos hábiles en escribirle que los que ahora le ejercitan, pues nacen en edad que le hallan tan cultivado que primero comienzan por él que por el propio [...] Cuando vuelvo los ojos a las agudezas de los poetas españoles antiguos, considero que en este tiempo fueran aquellos ingenios maravillosos, y en razón de la bárbara lengua de que usaban, me acuerdo de lo que dijo Lipsio de nuestro toledano historiador el arzobispo don Rodrigo [...] que había escrito bien *quantum potuit in tali aevo* [...]» (*Justa poética*, 1620). Este Lope cultista admirador de Herrera, a quien define «honor de la lengua castellana y su Colón primero», no desmiente al Lope anticulterano en la medida en que, partidario del equilibrio entre el contenido y la forma, «se resistía a aceptar la sustantivación de ésta última, la equiparación de fondo y forma» [Montesinos 1967, 134]. Es decir, en Lope lo culto no se agudiza hasta lo culterano, a pesar de ocasionales infil-

andan discordes, y, según las ocasiones, triunfa la una o triunfa la otra» [1991, I, 772]. A su vez Menéndez Pidal discrimina entre las diferentes facetas de la producción de Lope, adscribiendo el romance y la comedia al dominio de la 'naturaleza' y las 'otras ramas' de la poesía al dominio del 'arte'[37]. Además, dentro del ámbito teatral introduce un criterio de clasificación cronológico, discriminando entre dos fases de la trayectoria artística de Lope, que pasaría del cultivo de una anti-poética, reacia a los preceptos, a la concienciación de una poética 'invisible' —es decir, no determinada a priori sino inmanente a la obra, hecha más bien de 'postceptos'—, lo que iría de la mano de un progresivo atildamiento formal. En su opinión, 1617 es la fecha que marca este cambio de rumbo, a raíz de dos acontecimientos capaces de robustecer la conciencia literaria de Lope: su decisión de intervenir en la publicación de sus comedias y la guerra literaria desencadenada por *Spongia*. Si bien la publicación

> no significa un paso [...] del drama sólo oído al drama también leído; no suprime la espontaneidad y la rapidez de ejecución, que eran una necesidad interna del nuevo experimento dramático [...] sí trae consigo cierto acrecentamiento de esmero, cierto trabajo de lima que Lope practicaba deteniéndose más al escribir algunas comedias o corrigiendo las antiguas, a veces tanto que puede decir que las imprime 'vistiéndolas de nuevo' [Menéndez Pidal 1973, 327].

---

traciones. Lo dice bien Vossler: «Con mayor o menor efectividad, [Lope] se sirve siempre del preciosismo verbal, del virtuosismo y del conceptismo, para colorear el mundo sentimental de sus interlocutores y hacerle, más que translúcido, visible, interesante y atrayente por modo temible. [...] En la escena, este arte y artificio de la palabra, de la rima, del ritmo, de la metáfora, etc., tiene, esencialmente, la calidad de un efecto de iluminación o de un afeite teatral. [...] Se trata de representación, de comunicación, de buscar el efecto en el público, de algo que se incluye en el ambiente de lo espectacular, es decir, de algo fundamentalmente distinto del virtuosismo hirsuto de Góngora, que se envuelve en oscuridad verbal y en la propia complacencia se consume orgullosamente» [1933, 126].

[37] «[...] esta repulsión al arte es sólo pertinente a la poesía natural, como la del romance y la de la comedia, pero no a otras ramas de la poesía; [...] Lope acata los preceptos del arte que guían en la poesía como en todas las otras ciencias, pero exceptúa una zona [...] que puede y aun debe substraerse a los preceptos para abandonarse al impulso natural» [1973, 308 y 310].

Ahora bien, dejando de lado la evidente presencia de una contrapreceptiva ya en *El arte nuevo*, donde Lope no se limita a quebrantar ciertas normas clásicas en pos del ideal de la libertad artística, sino que se atreve «a dar preceptos» (como delata el mismo título 'arte'), ambos criterios de escisión de la personalidad de Lope, el genérico y el cronológico, resultan cuestionables. A propósito del criterio genérico, verdad es que el mismo Lope discrimina, como ya vimos, entre las diferentes facetas de su quehacer, preciándose de su creación lírica en mengua de sus comedias (cfr. *supra*, nota 22). Sin embargo, a la zaga de Froldi observamos que «es [...] por todos sabido que Lope de Vega no vacilaba, para componer un volumen de poesías líricas, en extraerlas abundantemente de sus comedias, demostrando así no hacer diferencia alguna entre teatro 'natural' y lírica 'artística'» [1973, 32]. Detenidamente estudiado por José F. Montesinos, este fenómeno de transvase de poesías del tablado al libro le permite a Lope poner a salvo muchos sonetos de la boga efímera de las comedias [1967, 108-127]. Y ya queda dicho el polimorfismo expresivo de las comedias, con sus diferentes niveles de significación.

En cuanto al criterio cronológico de clasificación, siempre al compás de Froldi observamos que la suposición de una «progresión, en la obra de Lope, de un lenguaje más popular a uno más culto, en relación con una educación progresiva, que él estaría realizando, de su propio público [...] no lleva el correlato de una demostración probante, y añade poco en apoyo de un esquema de un primer y de un segundo Lope. Es verdad, en cambio, que lo conceptuoso y culto están presentes en todas las obras de Lope» [1973, 32].

Precisamente ello es lo que evidencia Fernández Montesinos al observar ya en las primeras comedias los comienzos del Lope sonetista, embebido de refinado petrarquismo [1967, 155]. Lo mismo observa, ciñéndose a la producción lírica, Dámaso Alonso, quien pone de relieve el manierismo petrarquista de la poesía temprana de Lope, algo que salta a la vista en *La Arcadia* (1598)[38].

---

[38] Si Alonso se deshace del criterio cronológico en el retrato de un Lope bivalente, no se deshace del retrato mismo, que en sus manos llega a ser polivalente. En efecto, escinde el primer término de la dicotomía poeta culto/poeta popular («su mayor parte») en unos cuantos sub-Lopes, a saber: un Lope 'fácil', en el que el

Más bien que a un Lope escindido en dos o más personalidades que lidian entre sí síncrónica o diacrónicamente, concebimos a un único Lope atento a calibrar el mensaje según el destinatario; a sacar del sombrero de copa la vestidura que más se adapte al público al que se dirige; a actuar según la perspectiva del horizonte de recepción. Y a dotar al mismo teatro de múltiples ramificaciones culturales, a *shakerar* lo alto y lo bajo a impulsos de un público plural, no ajeno a los 'principales', si bien mayoritariamente 'vulgar' o avulgarado. Se trata, en sustancia, de una cuestión de dosificación.

Volviendo al grano, cualesquiera sean los móviles del dúctil manejo de lo popular en el teatro de Lope —un inefable *esprit* popular, la estética naturalista, un oportunismo artístico, el principio del decoro, la oralidad del lenguaje teatral— el resultado no cambia: uno de los rasgos que singularizan su quehacer hasta el manierismo es precisamente el popularismo. De este asunto archiconocido sólo tratamos de sistematizar una posible lectura mediante el modelo hermenéutico y taxonómico de Gérard Genette, de suerte que en el camino emprendido por Lope al nutrir su teatro de savia popular distinguimos dos sendas que llamamos hipertextualidad e intertextualidad, dos ramas divergentes de un mismo tronco: la transtextualidad. En efecto, tanto la intertertexualidad como la hipertextualidad conllevan el fe-

habla diaria y la crónica de la vida se elevan a instrumento lírico, aun desrealizándose en virtud de una sensibilidad estilizadora. Ajeno a los modos poéticos de la tradición renacentista, este sub-Lope cohabita con el sub-Lope petrarquista en una bulliciosa *coincidentia oppositorum*. A estas dos facetas del Lope culto —la 'humana' y la petrarquista— hay que añadir la faceta barroca del tercer sub-Lope, este sí algo más tardío, aflorando por influjo del gongorismo triunfante, que, aunque tantas veces criticado por Lope, deja claras huellas de su contagio en los poemas de *La Filomena* (1621) y de *La Circe* (1624), en la dirección de una sintaxis violenta, de un léxico insólito, de un metaforismo audaz, de un acopio de alusiones mitológicas, etc. Por si fuera poco, Alonso individua, siempre en la vertiente culta, a un cuarto sub-Lope, el filosófico, germinante allá por sus cincuenta años, que, expresándose con particular evidencia en un grupo de sonetos dedicados a Amarilis y publicados en *La Circe*, encuentra en la profundidad de pensamiento una vía de competencia alternativa con respecto a Góngora. En suma, en el retrato de Alonso, al Lope poeta popular se enfrentan bien cuatro sub-Lopes cultos: en total, cinco facetas de un genio omnívoro que «vive un poco de tomar y utilizar [...] todas las técnicas cuajadas que el mercado literario le ofrece» [1993, 466].

nómeno de la presencia de un texto *a* en un texto *b*, pero la intertextualidad implica la presencia de pequeñas porciones del texto *a* en el texto *b*, o bien en la forma directa de la cita o bien en la forma indirecta de la alusión. En este caso, pues, *a* cabe en *b* sólo gracias a micro-estructuras semánticas o estilísticas: una frase, un fragmento, un motivo, el carácter de un personaje, etc. Consecuentemente, *b* es un texto autónomo con respecto al texto *a*, del que recoge nada más que algunos elementos. En cambio, la hipertextualidad implica una relación genética entre el texto *a* y el texto *b* (que en este caso Genette llama, respectivamente, 'hipotexto' e 'hipertexto'), ya que el texto *b* no se limita a aludir o citar una pequeña porción textual de *a*, sino que se apodera de toda su historia y la reescribe. Está claro que el texto *b* puede alcanzar un nivel de emancipación incluso notable con respecto al texto *a*, debido a la poética peculiar de su autor y a su contexto de producción. De hecho, cada reescritura supone una leve, mediana o fuerte remodelación del hipotexto, mas la transformación implica una derivación. La diferencia entre la intertextualidad y la hipertextualidad concierne no sólo al texto sino también a su recepción, ya que el hipertexto, aun pudiendo ser leído de forma independiente de su hipotexto, se enriquece mediante una lectura relacional, es decir que tenga en cuenta su filiación literaria: de hecho, el juego entre una función nueva y una estructura vieja recarga el texto de una ulterior dimensión. Tan es así que la mayoría de las veces la hipertextualidad se declara mediante un indicio o bien paratextual (título, epígrafe) o bien textual (prólogo, epílogo, etc.).

Entrando en materia, el raudal de folkore literario que se derrama en el teatro de Lope (cantares, refranes, leyendas, cuentos, consejas, etc.) actúa tanto según una estrategia hipertextual como según una estrategia intertextual. Ciñéndonos al arsenal poético-musical[39], pre-

[39] En cuanto a la deuda que el teatro de Lope contrae con variadas consejas y cuentos folklóricos remitimos a Chevalier [1978] quien, al caracterizar la tipología de esta deuda, distingue entre cuentos referidos y cuentos escenificados. En cuanto a la deuda contraída con variados refranes véase Canavaggio, quien pone de relieve que el refrán, que a menudo figura como título de la comedia, no es matriz de una fábula, no constituye una fuente, «sea porque se limita a expresar, de manera directa o metafórica, un aviso moral o práctico poco apto para promover una acción; sea porque la situación a la que se reduce —cuando se trata de una frase proverbial—

cisamos que la hipertextualidad abarca las obras que se configuran como escenificación de un cantar, hipotexto que aparece a guisa de insignia en el prólogo o a lo largo de la pieza, la cual se configura,

---

no basta por si sola para originar un encadenamiento de peripecias». Sin embargo, suscita una complicidad inmediata del espectador, quien, «a raíz del título de la comedia, tiende a esbozar una construcción anticipada de dicha ficción, orientada por su conocimiento previo del Refranero y su familiaridad con el sistema de referencias que le es inherente. [...] El arte de Lope va a consistir, entonces, en aprovecharse de este esquema para burlar la espera del público [...]» [1981, 87-88]. En cuanto a la deuda con la poesía popular, precisa decir que pululan, además de villancicos y romances, aquellas formas de las que el siglo XVII marca el auge: la cuarteta romanceada y la seguidilla, forma cantada y bailada que, constituida por estrofas anisosilábicas, se distingue en seguidilla simple (7a - 5b - 7c - 5b) y seguidilla compuesta o con bordón (7a - 5b - 7c - 5b - 5d - 7e - 5d). Estas gemas labradas por el pueblo que Lope no deja de explotar rivalizan en algunos casos con las formas poéticas ya asentadas. Remueven, en efecto, la primacía del villancico, ahora cultivado más que nada en la versión a lo divino, por ejemplo por José de Valdivielso en su *Romancero espiritual* (1612) y por Juana Inés de la Cruz. A nivel coréutico, «las seguidillas arrinconaron a la zarabanda», como se observa en el *Guzmán de Alfarache* (I, libro III, cap. VII). Viceversa, todo menos que declinante es la fortuna del romance. Para percatarse de ello basta con referirse a las varias reediciones del *Romancero general* y de la quinientista recopilación *Flor de enamorados*, que llegan hasta 1681 (acerca de la defensa del romance por parte de los escritores del siglo, basada en su autoctonía española y en su capacidad de «tratar toda heroyca materia», cfr. Romera Navarro 1935, 99-100, nota 28). Tampoco cesa el cultivo de aquella especie de taracea que es la *ensalada*, género en el que se ejercitan Gabriel Lasso de la Vega en su *Manojuelo de romances* (Zaragoza, 1601, cuya *Segunda parte* se publica en 1603) y Valdivielso en su *Romancero espiritual*. Pues bien, tanto a la cuarteta romanceada como a la seguidilla habría que reconocer una multisecular tradicionalidad según la opinión de Menéndez Pidal [1968b], quien 'realza' la cronología del posible arquetipo en época hispano-árabe. La cuarteta octosilábica asonantada, cuyos ejemplos más remotos, documentados a partir del siglo XVI, se suelen considerar las *disjecta membra* de romances (valiéndose de las conjeturas de Machado y Alvarez, Rodríguez Marín opina que: «[…] *copla* llamaban nuestros escritores del siglo XVI, entre ellos Juan Rufo, en uno de sus *apotegmas*, a cada grupo de cuatro versos de un romance, y, en efecto, tal o cual vez nuestra copla no es sino un trozo o pasaje del romance mismo», 1929, 26), en cambio viviría en estado latente desde tiempos inmemorables, tal y como ha revelado el descubrimiento de las jarchas mozárabes (siglos XI y XII), algunas de las cuales presentan la misma forma métrica, amén de correspondencias temáticas y estilísticas (la invocación de la madre, por ejemplo, y el uso invasivo del diminutivo). En cuanto al origen y evolución del término 'copla' y a su desplazamiento desde la órbita culta hacia la popular, cfr., entre otros, Pedrosa 2006a. Una

así, como texto de segundo grado. En el otro caso, los intermedios poéticos actúan como elementos intertextuales en una obra dramática de primer grado, es decir de invención autónoma. Y lo hacen en

---

multisecular tradicionalidad habría que reconocérsela también a la seguidilla, que asimismo hallaría sus antecedentes en el abigarrado repertorio estrófico de las canciones populares andalusíes, constituido entre otras cosas por pareados, por trísticos monorrimos o con un verso libre y por cuartetas isosilábicas o anisosilábicas, comprensivas, éstas últimas, de la fórmula 7+5+7+5 propia de la seguidilla. Lo mismo puede decirse del villancico glosado, cuyo sistema estrófico (cabeza-mudanza-vuelta) hallaría su prefiguración en formas más antiguas que las cantigas en auge en los siglos XIII y XIV, con las cuales ha sido entroncado por mor del común empleo (no exclusivo en el villancico) de las técnicas del paralelismo y del encadenamiento. Se trata de formas a su vez pertenecientes al *corpus* hispano-árabe: la moaxaja, de la que la jarcha constituye la estrofa conclusiva, y el zéjel. El tema de la muchacha enamorada que se confía con la madre, compartido como rasgo caracterizador por algunas jarchas (canciones de *habib*), por las cantigas de amigo y por los villancicos de amigo, reforzaría la hipótesis de un parentesco entre las tradiciones líricas andalusí, gallegoportuguesa y castellana, consideradas por Menéndez Pidal como un 'conjunto tripartito'. No de otra manera, Dámaso Alonso [1961, 57] considera las canciones 'de amigo' mozarábicas como la 'tempranísima primavera' de las análogas formas galiciana y castellana, que se configurarían, así, como dos ramas divergentes de un mismo tronco. Enraizada, pues, en las entrañas de la Edad Media, la lírica popular española es, según palabras de Emilio García Gómez «un inmenso bloque compacto y homogéneo, de características en todo sensiblemente iguales, que viene durando desde fines del siglo IX, cuando ya tenemos testimonios fidedignos sobre la invención de la moaxaja, hasta nuestros días, y en toda la inmensa area hispánica» [1988, 15]. Portadoras, pues, de estratos de sonoridades antiguas, de ecos milenarios de cultura popular, la seguidilla y la copla absorben en el siglo XVII el estro conceptista propio de los cenáculos de letrados de ambiente urbano que de estas formas se apropian y, así moldeadas, vuelven a foklorizarse, viviendo hasta la fecha en la tradición oral. De la estilización seiscentista se hace preciso observador Gonzalo Correa en su *Arte de la lengua española castellana* (1625): «Son las seghidillas poesia mui antigua, i tan manual i fazil, que las compone la xente vulgar i las cantan, con que me admiro de que las olvidasen las artes poeticas: quiza como tan triviales, i que no pasan de una copla, no rrepararon, no hizieron caso dellas, por donde en mi opinion caieron en mui gran culpa, i ansi pareze que quedavan olvidadas. Mas desde el año de mil i seiszientos esta parte an rrebivido, i an sido tan usadas i se an hecho con tanta eleganzia i primor, que eszeden los epigramas i disticos en zeñir en dos versillos (en dos las escriven muchos) una mui graziosa i aguda sentenzia: i se les á dado tanta perfezion, sighiendo siempre una conformidad, que pareze poesia nueva» [1954, 447-448]. Terreno privilegiado de encuentro entre la 'poesía antigua' y la 'poesía nueva', las seguidillas se emancipan de la canción de la cual consti-

razón de una multiplicidad de funciones más o menos coexistentes, a saber: como elementos de intensificación lírica de la acción a través de la manifestación de sentimientos y emociones; como elementos de suspensión de la tensión; como comentario de la acción; como anticipación, presagio, del desenlace; como fórmula introductoria o conclusiva de las escenas; como elementos costumbristas, que informan al espectador acerca del tiempo, del lugar y de la condición social o étnica de los personajes, contribuyendo al color local, a 'pintar la situación', lo que confiere a la ficción literaria una apariencia de realidad, de verosimilitud; como medio de secundar el criterio de la *variatio*, la 'deleitosa variedad'[40]. En fin una macrofunción por encima de todas: despertar en el espectador connotaciones familiares, esto es, hacer referencia a conocimientos previos del auditorio.

---

tuían, hasta finales del siglo XVI, el estribillo en los pliegos sueltos y se ejecutan autónomamente y en serie, sin la necesidad de una coherencia temática entre ellas. De la nueva modalidad de ejecución de tipo serial, que se observa por primera vez en el pliego suelto *Quarto quaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han tocado* (1597), procede posiblemente la nueva denominación (*seguidilla*) de un esquema métrico antiguo. Al respecto, diferente es la hipótesis de Gonzalo Correas: «[…] en este tiempo [las seghidillas] se an usado mas en lo burlesco i picante, como tan acomodados à la tonada i cantar alegre de bailes i danzas, i del panadero i de xente de la seghida i enamorada, rrufianes i sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les à pegado el nonbre à las seghidillas. I ellos se llaman de la seghida, i de la vida, de la vida seghida, i de la vida airada: porque siguen su gusto i plazer i vida libre sin lei, i su furia, i sighen i corren las casas publicas: i aun porque son seghidos i perseghidos de la xustizia» [1954, 447]. Cantada y bailada en series, esta forma poética semipopular coloniza la creación literaria de la generación lopesca, señoreando en particular en el ámbito del teatro musical [cfr. Frenk 2001, 22-23, y 2006a, 260-265, 462-469 y 485-496. Cfr., además, Alín 2006; Henríquez Ureña 1933, 163-179 y 213-226; y Pastor Pérez 1998]. Para rematar, repárese en las palabras del *Don Quijote de la Mancha* a propósito de las seguidillas: «Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos» (II, XXXVIII).

[40] En cuanto al cancionero teatral de Lope de Vega, a sus funciones, a sus datos estadísticos, a sus formas de utilización y a sus técnicas de inserción —la adopción, la imitación, la glosa, la vuelta a lo divino, la adaptación, el calco, el ensamblaje de dos canciones, la ensalada, el embebimiento de canciones en el diálogo, etc.—, cfr., por lo menos, Bal y Gay 1935; García de Enterría 1965; Umpierre 1975; Rodríguez y Ruiz-Fábrega 1981; Alín 1981; Díez de Revenga 1983; Alín/Barrio Alonso 1997; González 2006.

En cuanto a la hipertextualidad, está claro que Lope no se limita a entresacar sus hipotextos del acervo folklórico, sino que acude a manos llenas al Antiguo Testamento, a los evangelios, a la mitología clásica, a antecedentes literarios, a crónicas, etc. Sin embargo, su potencia poética resulta más arrebatadora, observa Vossler [1933, 348], allí donde el núcleo generador de la pieza no le obliga a una actitud reverencial, favoreciendo así su chispa creativa. Si sus manos ágiles resultan un tanto inhibidas al amasar la materia poco maleable de la Historia Sagrada, la poesía popular desencadena su poder de recreación e interpretación, tratándose de dramas en miniatura en donde el sentido no excede, cuya índole evocadora, más bien que explicativa, implica al receptor en una relación interactiva. Certeramente José Manuel Blecua define la poesía popular «verso sencillo, avaro de palabras y generoso de sentimiento» [1970, 30]. Su carácter elíptico junto al rico potencial de significado autoriza el libre vuelo de la imaginación, lo mismo que su carácter de bien mostrenco la apropiación. No será por casualidad que algunas de las mejores piezas lopescas, tales como *El caballero de Olmedo* y *Peribáñez* y *el comendador de Ocaña*, descansen en el regazo de la poesia popular. La que aquí traemos a colación es *La bella malmaridada* (1596[41]), que nos viene como anillo al dedo por inscribirse en la cadena reescritural de un tema conocidamente folklórico, que ya nos es familiar gracias a Castillejo.

Aquí la hipertextualidad se declina —como no podía ser menos— mediante la transmodalización, es decir, la dramatización del romance con su inevitable ampliación, y se declara explícitamente ya a partir del título, que constituye un calco del título del hipotexto. Sin embargo, la declaración de hipertextualidad no se conforma con ocupar dicha posición, la más estratégica por su valor de insignia, sino que se reitera enfáticamente a lo largo del I acto: al comienzo (v. 82), sirviéndose de la voz de Teodoro, que apoda a Lisbella precisamente «la bella mal maridada», y hacia la mitad, sirviéndose nada menos que de la glosa del hipotexto, de suerte que esta pieza, que *in*

[41] Del manuscrito de esta pieza, fechado en diciembre de 1596 y hoy perdido, existe una copia hecha por Ignacio de Gálvez en 1762, cuya versión es la que seguimos en la edición de Christian Andrès [2001]. Una versión mucho más breve es la que aparece en la Parte II (1609). S. Griswold Morley y Courtney Bruerton sugieren como arco de composición 1588-1595 [1968, 220].

se es una macro-glosa del romance, engloba una micro-glosa del mismo[42]. En el primer acto se escucha/(lee) por boca de Cipión, el conde enamorado de Lisbella:

> [...]
> Si para ser mal casada,
> tan hermosa os hizo Dios,
> bien se dirá que sois vos
> *la bella mal maridada*:
> en viéndoos el alma os di,
> la libertad y la fe,
> que sois del cabello al pie
> *de la más lindas que vi*;
> vuestro marido os maltrata:
> regalo habéis menester;
> aquí le podréis tener
> con un alma de oro y plata.
> Soy bueno entre los mejores
> rico en sangre y deudos claros,
> en quien podéis emplearos.
> *Si habéis de tomar amores*,
> yo no os persuado aquí,
> que quien sois dejéis de ser;
> pero si habéis de querer,
> *no dejéis por otro a mí*.[43]
> (vv. 495-414)

---

[42] En realidad todo el texto está salpicado de alusiones, aunque menos vistosas que el título y la glosa, al antecedente romanceril, sólo en relación al cual es posible medir todo un juego de continuidades y discontinuidades. Ello ocurre por boca de Cipión («Yo he conocido la Bella», II, v. 1030), de Florelo («El, mudo, y quejosa, vos, / no me agrada, no, Lisbella, / la envidia de vos vengada; / creo que el mal maridada / quiere añadir a la bella», III, vv. 2265-2269); de Dorotea («No te llaman bella en balde, / que bella estás», III, vv. 2299-2300); y de Feliciano («Con varón quiere a Lisbella / que al fin la llaman la bella», III, vv. 2745-2747).

[43] Lope glosa, cita, alude al romance en *Los locos de Valencia* (1590-1595; I, 8); *El ruiseñor de Sevilla* (1603-1608; II); *El ausente en el lugar* (1606; III, 4); *El acero de Madrid* (1608-1612; III, 15); *La adúltera perdonada* (s.a.); *Lo que pasa en una tarde* (1617; II); *El sufrimiento de honor* (II).

Se notará cierta irregularidad en esta micro-glosa, en la que no sólo la cita del hipotexto salta una redondilla, sino que el tercer verso glosado —«Si habéis de tomar amores»—, aún formando parte, bajo un punto de vista rímico, de la cuarta redondilla, de la que constituye el verso final como es preceptivo en la técnica glosatoria de romances, pertenece a la redondilla sucesiva bajo un punto de vista semántico, como evidencia el punto y aparte tras el tercer verso de la cuarta redondilla.

Al igual que Castillejo, Lope sustituye la *narratio mixta* del hipotexto por la forma monologada masculina, puesto que se limita a micro-glosar versos pertenecientes a la parte inicial del hipotexto, dedicada precisamente a la voz del amante. Sin embargo, contrariamente a Castillejo, se sirve de la versión más difundida, en la que el hombre, en vez de actuar como amante plenamente entregado a la autofinalidad del amor, intenta sacar provecho de la condición de malcasada de la mujer:

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
si habéis de tomar amores
no dejéis por otro a mí.

Se trata, en realidad, de una variante de la *vulgata* (cuyo último verso es «vida, no dexes a mí»), la misma que figura, con leves retoques («por otro no dexes a mí»), en la versión del romance presente en el romancero de Luis de Sepúlveda (cfr. *supra*, cap. III, 89-90). Dicha versión sería, pues, el hipotexto de Lope, en cuyas manos, sin embargo, resulta sometida a un radical proceso de reorientación semántica.

Ante todo, Lisbella representa el grado más elevado de esa moralización de la malmaridada indicada, como ya vimos, por Menéndez Pidal, puesto que no se limita a arrepentirse de su adulterio reclamando el castigo merecido, como ocurre en la fuente romanceril, sino que descarta del todo la oportunidad que le ofrece el conde romano de resarcirse traicionando a su 'distraído' marido. Una fidelidad, la suya, que resulta hiperbolizada por dos factores. Primeramente, las muchas faltas de Leonardo y, como observa Juan Luis Vives, «[...] ser buena la mujer cuando no hay quien se lo estorbe es muy fácil cosa», mientras que «sufrir con esfuerzo y vencer las adversidades, es muy

mucho más [...]» [1995, 230 y 246], principio que aparece tematizado en un parlamento de la misma Lisbella:

Si fuérades, Leonardo, vos tan bueno,
no era mucho que yo viviere honrada;
mas hombre que casado va sin freno
corriendo vida libre y deshonrada,
no tiene poco bien, pues a hombre ajeno
no se le rinde su mujer cansada
de tanta sinrazones que eso alcanza
mucha veces la falta o la venganza.
(II, vv. 1583-1589)

El segundo factor es la misma belleza de la protagonista, dote peligrosa al decir de fray Luis de León, «[...] no sólo [...] porque atrae a sí y enciende en su cobdicia los coraçones de los que miran, sino también porque despierta a las que la tienen a que gusten de ser cobdiciadas» [1992, 197].

A pesar, pues, de ser «hermosísima mujer / de ingratísimo marido», Lisbella permanece firme en su honradez y con ello termina su parentesco con la malmaridada del romance y, más en general, con la malmaridada de la tradición —adúltera o bien en acto o bien en potencia y en ambos casos o bien despreocupada o bien arrepentida— y comienza el parentesco con la 'perfecta casada' de los tratados humanistas, cuya primera virtud es precisamente una honestidad que ni siquiera en la virtualidad del pensamiento admite grietas[44]. Ante el

[44] «[...] este negocio de honestidad y limpieza lo tengan las mujeres tan asentado en su pecho, que ni aun piensen que puede ser lo contrario. [...] ramo de deshonestidad es en la mujer casta el pensar que puede no serlo, o que en serlo haze algo que le deva ser agradescido. Que, como a las aves les es naturaleza el bolar, así las casadas han de tener por dote natural, en que no puede haber quiebra, el ser buenas y honestas, y han de estar persuadidas que lo contrario es suceso aborrescible y desventurado, y hecho mostruoso, o, por mejor dezir, no han de imaginar que puede suceder lo contrario más que ser el fuego frío o la nieve caliente» [León 1992, 90-91]. En la misma estela ideológica se ubica el siguiente parlamento que Leonardo dirige a Lisbella: «¿Qué os debo en eso yo, pues obligada / estáis por vos a vos a ser honesta? / ¿Bueno es que quiera una mujer casada / que no ser atrevida ni descompuesta / le agradezca el marido, como ajena?» (II, vv. 1568-1571).

cortejo de su pretendiente, firme y desdeñosa reacciona Lisbella, comparándose con Lucrecia, que el mismo Vives trae al tapete como campeona de castidad[45]:

> [...]
> Si es Tarquinio, soy Lucrecia;
> si él es Cipio, soy España;
> a España va a conquistar,
> si ha de conquistarme a mí;
> más fuerte y rebelde fui;
> roca soy en medio del mar;
> no porque esté mal casada,
> dejo de ser bien nacida[46].
> (I, vv. 525-532)

Sin embargo, tampoco en el retrato de la perfecta casada Lisbella se refleja rotundamente, puesto que de aquél se desvía al dejarse invadir por los celos, algo que Vives aborrece sin más. Así se dirige a la mujer casada:

---

[45] «[...] entre [las mujeres profanas y gentiles] hubo algunas que, siendo corruptas, se tuvieron por indignas de vivir, como fue Lucrecia, mujer de Colatino, que se mató, y su hecho es méritamente famoso por el gran amor que tuvo con la castidad. [...] Tarquino, rey era e hijo de rey, y gentil mancebo y muy enamorado de Lucrecia, y tan enamorado que se metió en aquella fuerza que le hizo. La cual fuerza pudiera excusar gran parte del pecado de Lucrecia, pero ella nunca se tuvo por satisfecha hasta que satisfizo a sí misma, tomando muerte por huír la infamia» [Vives 1995, 216-217].

[46] Recuérdese la reacción opuesta de la malmaridada del romance: «—Sacame tu, el caballero, / tu sacasses me de aqui: / por las tierras donde fueres / bien te sabria yo seruir; / yo te haria bien la cama / en que ayamos de dormir; / yo te guisaré la cena, / como a cauallero gentil, / de gallinas y capones / y otras cosas más de mil; / que a este mi marido / ya no lo puedo sufrir; / que me da muy mala vida, / qual vos bien podeys oyr. —». Es ahora interesante yuxtaponer a la conceptualización de la mujer honrada acuñada por Lisbella la conceptualización de la mujer honrada acuñada por el criado de Cipión, imbuida de los clichés de toda una tradición misógina: «Será dama en la ventana, / en casa trabajadora, / en el campo labradora, / en la mesa cortesana, / y en el estrato, señora. / En la iglesia, cuanto pueda, / devoción tendrá y temor, / en la calle, mucho honor, / en la cama... Esto se queda / para el discreto lector» (II, vv. 1063-1071).

> Piense que la vida del varón es más libre que la de la mujer. Los hombres han de guardar muchas cosas, y las mujeres no más de castidad. Sobre este punto debe la mujer hacer una consideración muy larga, y de una vez determinarse para siempre de sufrir con valiente ánimo todo lo que acerca de esto y de toda otra cosa su marido hiciere. Por ninguna cosa que ella supiere de él, no solamente no se la zahiera, ni se la riña, mas aun no haga señal de saber cosa de lo que él hace, porque no le pierda del todo la vergüenza y le tome odio. Para esto (para no sentir pena), si su marido se detuviere algo fuera de casa, no piense luego que está en algun cabo a placer con su enamorada, lo cual suele ser muy común vicio de las mujeres, y en especial de las que mucho quieren a los cuerpos de sus maridos. [...] la mujer no piense tal cosa de su marido, ni se arrime sobre esa punta de espada. Antes considere que los hombres tienen muchos negocios, y que puede ser que él ande en ellos [...] y cuando le viere volver a casa a cualquier hora que vendrá, no le acojerá con enojo, sino con deseo y amor, no quejándose de él, ni pidiéndole cuenta de su estada, mas dando gracias a Nuestro Señor de su vuelta. Si algo le quiere preguntar, sea con blandura, y conténtese con la primera razón que le diere, teniéndola por verdad [1995, 274].

Y mucho más se escandaliza Vives de esas casadas que, atenazadas por los celos, «se disfrazan y siguen a los pasos de sus maridos», algo aborrecible no sólo por descuidar la regla de sufrir y callar [1995, 278], sino también por convertirse en mujeres callejeras y andariegas, desobedeciendo el principio según el cual «como son los hombres para lo público, así son las mujeres para el encerramiento», tal cual dijera fray Luis de León [1992, 181]. Y el disfraz no le parece a Vives un remedio válido, en tanto que «gran ocasión y resbaladero [...] en cualquier maldád», por tanto —dicta imperioso— «[...] sea el rostro de la mujer descubierto en la calle, y en lugar del velo póngase el de la vergüenza en la cara» [1995, 287].

Ahora bien, todo lo aborrecido por Vives —esto es, la mujer casada que, dominada por los celos, sale a la calle disfrazada con el fin de seguir los pasos de su marido— es precisamente lo que le ocurre a Lisbella, quien, compareciendo por primera vez en la escena, se presenta con palabras que parecen evocar, contrastivamente, al mismo Vives:

¡Ayudadme, nobles cielos,
que vienen a ver mis celos
los pasos de mi marido!
Cubridme con una nube,
pues es en mi calidad
la primera libertad
que en toda mi vida tuve![47]
(I, vv. 203-210)

Más adelante la postura de Lisbella parece casarse con los dictámenes de los tratadistas en virtud de sus remordimientos, que sin embargo no le impiden acallar sus celos:

¡Ya, celos, traéis mi honor
en pasos de tanta afrenta
que no sé como consienta
llamaros hijos del amor!
¿En qué ando, qué pretendo,
qué busco, qué quiero ver?
(I, vv. 623-628)

Mujer soy tan principal
que sólo pudo ese mal
ser mi desdicha forzosa.
Seis años ha mi tormento.
Seis ha que casada estoy
y en todos, no más de hoy,
perdí mi recogimiento.
Siempre mis celos sufrí
y hoy, no sé que me he tenido,
que honra y juicio he perdido,
hasta que me he visto aquí.
(I, vv. 740-750)

Es más. El desvío de Lisbella del retrato ideal de la casada no se limita al hecho de dar rienda suelta a celos 'activos' hasta el punto de

---

[47] En realidad, Lisbella no se limita a pedir que las nubes la encubran, sino que se sirve de un 'antifaz' (I, v. 673), posiblemente un velo.

concebir una acción vengativa en perjuicio de Teodoro por su papel de «destraidor de casados y alcahuete». El desvío de Lisbella del retrato ideal de la casada depende, además, del hecho de que, aun siendo casta de sentimientos y de obras, no es capaz de «engendrar en el coraçón de su marido una gran confiança», algo tan inadecuado como no ser fiel y parecerlo, en opinión de fray Luis de León [1992, 89 y ss.][48]. También Vives estima que «no sólo no debemos hacer mal, más ni aún cosa que tenga apariencia de ello. Julio César repudió y desechó a su mujer sólo por sospecha que algunos tuvieran de ella, diciendo que la buena mujer debe carecer no sólo de culpa, sino aún de sospecha» [1995, 272]. En cambio, Lisbella no es capaz de hacer sentir a su marido confiado y seguro a causa de un comportamiento algo imprudente: mantiene una relación epistolar a escondidas con Cipión, aunque sea para 'templar su desasosiego', y, al descubrir Leonardo su carta, disimula diciéndole que está destinada a su propio padre.

No obstante estos desvíos del retrato de la perfecta casada —ser celosa y no tener apariencia de castidad—, Lisbella puede preciarse de otras varias virtudes suyas, además de la principal, esto es, una castidad no ya aparente, sino efectiva[49]. Por ejemplo, la sumisión ante la voluntad de venganza del marido[50], virtud compartida por la malcasada del romance, cuyas palabras recordamos:

¿Y por qué, señor, por qué?
que nunca os lo merecí;

[48] Como no podía ser menos, precisamente esta es la solución que la alcahueta Dorotea, enrolada por Cipión, sugiere a Lisbella: «[…] / que tiempo tras tiempo viene / y muchas buenas y honradas / se ablandan, pierden y encienden, / y holgarse un rato pretenden / de muchos que están guardadas, / que no por eso se sabe / ni los maridos lo ven» (III, vv. 2461-2467).

[49] Queremos hacer notar que en cambio, a la luz de la doble moral que, como veremos de inmediato, caracteriza la cultura patriarcal, Lisbella sólo pretende de su marido que guarde las apariencias: «Necio sois, que a ser discreto / con cuerdo disimular, / no diérais que sospechar / al vulgo ese mal concepto; / quien se queja y es casado, / sospecha pone en su honor / y estále al hombre mejor / fingir gusto aunque forzado / [...]» (I, vv. 359-366).

[50] «La bondad de la mujer casada no está en sólo ser ella buena de su persona [...], mas aún consiste en hacer la voluntad del marido, y sepa que los dos pies con que su honra se adelanta son castidad y obediencia» [Vives 1995, 273].

nunca besé a hombre,
mas hombre besó a mi:
las penas que él merescia,
señor, daldas vos a mi:
con riendas de tu cauallo,
señor, açotes a mi:
con cordones de oro y sirgo
biua ahorques a mi;
en la huerta de los naranjos
biua entierres tu a mi,
en sepoltura de oro
y labrada de vn marfil;
pongas me encima vn mote,
señor, que diga assi:
«Aqui está la flor de las flores;
por amores murió aqui;
qualquier que muere de amores
mande se enterrar aqui;
que assi hize yo, mezquina,
que por amores me perdi».

Aún más extrema es la obediencia de Lisbella, siendo inocente:

Si te plugo
ser mi cuello verdugo,
primero la muerte dame,
después me desnudarás,
que así lo suele hacer él.
(III, vv. 2607-2611)

Además de la castidad y de la obediencia, Lisbella comparte con la perfecta casada su virtud tal vez más elevada: ganarle al marido infiel y hacerle su semejante: «Si le tienes malo, es necesario enmendarle y hacerle bueno. O, a lo menos, templarle de forma con tu buena discreción que no sea tan malo», dice Vives [1995, 229]. Asimismo fray Luis: «[...] es verdad que se puede provar con exemplo de muchas que con su buen aviso y discreción, han enmendado mil malos siniestros en sus maridos, y ganándoles el alma y enmendándoles la condición, en unos brava, en otros distrayda, en otros por diferentes maneras viciosa» [1992, 186]. Al respecto, da bien en el clavo Voss-

ler: «En este teatro sólo puede convertirse en heroína la esposa engañada y celosa cuando con paciencia, indulgencia, generosidad, astucia o ingenio, atrae de nuevo a la senda del deber a su descarriado o liviano dueño y recobra su amor [...]» [1933, 307].

En realidad, la evolución de Leonardo parece demasiado brusca. Primeramente se nos presenta como un personaje negativo, quien, en la senda de la fuente romanceril, hace infeliz a su mujer no ya por ser un viejo inadecuado y ridículo, según dictaría una densa tradición farsesca, sino por ser mujeriego, algo que él mismo justifica por estar cansado de ser casado: condición que substrae al hombre la libertad, sometida a la atalaya de los celos mujeriles, y el gusto de la variedad, reducida a un único 'manjar ordinario':

Ser tan celosa
y ser propia, que no hay cosa
que más canse y desespere;
no aborrezco a mi mujer,
pero verla siempre allí
me cansa mucho.
[...] el hallar
mujer al amanecer,
a mediodía mujer,
mujer también a cenar,
mujer después en la cama,
y a todas horas mujer,
y aquel cuidado tener
de la familia y la fama,
loco me vuelve ¡por Dios!
¡Ah, si este negocio fuera
que a prueba un año se diera
y que se acabara en dos![51]
(I, vv. 340-358)

Ahora bien, la transición entre el mujeriego empedernido y el mujeriego arrepentido no es nada gradual. En efecto, tras desvanecerse su primera sospecha del adulterio de Lisbella, Leonardo se despoja *ex*

[51] De este parlamento se hace eco Lisbella: «[...] / ¡por posesión me desprecias! / ¡por tuya pierdo, traidor!» (I, vv. 463-464).

abrupto de su donjuanismo, sorprendiendo a Teodoro y sorprendiéndonos: «otro soy que no soy yo. [...] mi mujer sola me aplace» (II, v. 1957 y v. 1961). Sin embargo, la abjuración de los vicios, por más fulminante que sea, es incompleta, puesto que, una vez convertido al buen propósito de acogerse al reducto familiar, Leonardo se vuelve adicto al juego, algo que Lisbella estima aún más censurable:

Nunca os vi desesperado
cuando tuvistes amiga,
ni estar con tanta fatiga
en la cama desvelado.
Que antes, o porque el contento
de allá fuera os obligaba,
o porque yo me enojaba,
temiendo mi sentimiento,
entre mil requiebros bellos
vuestros brazos tuve asidos,
y, aunque por esto fingidos,
yo me engañaba con ellos,
y ahora estando conmigo,
con el jugar transformado,
más espaldas me habéis dado
que un cobarde a su enemigo.
(III, vv. 2186-2201)

Además de ser incompleta, la conversión de Leonardo a la concordia familiar dista de ser definitiva: al sospechar, injustamente y por segunda vez, el adulterio de Lisbella, se enoja hasta llegar a concebir el homicidio de la mujer, según el más estricto código de la honra, verbalizado y legitimado en algunos parlamentos de Mauricio en el II acto. Se trata de un evidente rasgo de hipertextualidad, puesto que en ello Leonardo emula a su homólogo, el marido del romance, de quien sin embargo acaba por apartarse siendo detenido por un repentino bloqueo físico, reflejo de su falsa conciencia:

Leonardo ¡Válgame el cielo!
Todo el brazo se me ha helado.
¿Qué puede haberlo causado?
Lisbella Mi inocencia y tu mal celo.
(III, vv. 2666-2667)

Finalmente, desvanecida por segunda vez la sospecha del adulterio de Lisbella, Leonardo puede deshacerse del papel de médico de su honra y entregarse a una concordia completa: «De hoy más seré buen marido» (III, v. 3163), mas no sin antes haber urdido una soberana burla de estirpe bandelliana en perjuicio del ya frustrado amante[52]. Disfrazándose de criado y haciendo hincapié en el deseo del conde de gozar de Lisbella, lo invita a introducirse en casa de la mujer aprovechando de su 'cama desierta y deseosa', puesto que —le dice mintiendo— su marido se ha marchado y ella ha sido por fin hechizada por la carta que el mismo conde le ha entregado a través de Dorotea. Mas, como era de esperarse, es entre los brazos de la vieja alcahueta adonde va a parar el burlado Cipión.

Allende los elementos de convergencia (la tipología de la burla) y de divergencia (Lisbella es ajena a la organización de la burla) con respecto a la fuente italiana, lo relevante es que el amante ya no representa una alternativa positiva en el ámbito del triángulo subyacente en la historia de la malmaridada, sino un instrumento para medir y comprobar la firmeza de Lisbella en ser fiel a su marido. Consecuentemente, se invierte el estatuto de los dos hombres: el ridículo y la risa afectan al amante que, elemento perturbador de la unidad conyugal, resulta así negativizado[53]. A la luz de las exigencias morales aquí defendidas, el amor cortés encarnado por Cipión redunda en una indeseable fuerza antisocial, debido a que, por mucho que sea incorpóreo[54], legitima el adulterio y produce una inversión de papeles entre el hombre, que se convierte en esclavo, y la mujer, que se convierte en carcelero y encima protagoniza un proceso de en-

[52] Cfr. Bandello 1974, nº. XLVII, 624-637.

[53] Recuérdese que en su recreación del romance de *La bella malmaridada* Castillejo, si bien censuraba a su vez el motivo del adulterio acallando la voz de la mujer, no extremaba el proceso de moralización hasta ridiculizar al amante, quien en cambio resultaba enaltecido por un servicio de amor tan abnegado que llegaba a sobreponer al propio malestar el de su amada no correspondida por su marido.

[54] Ello no se da en el caso de Cipión, quien, atormentado por la espera anhelante de «algún amoroso indicio», pretende 'ablandar' y 'conquistar' la 'virtud' de Lisbella con el fin de gozarla, algo que al final piensa conseguir acostándose con Dorotea.

diosamiento[55]. En una representación desidealizada de la relación intersexual en cuanto que hundida en la realidad de las convenciones sociales se hace obligada la defensa de la figura marital, favorecida por un final feliz en virtud de un viraje de la historia que conlleva su conversión a la vida matrimonial. Se niega, pues, todo posible lazo de unión entre la mujer y el amante y Lisbella forma con Leonardo una pareja feliz. La dicotomía entre las dos categorías de amor —el cortés y el conyugal— aparece verbalizada en el siguiente diálogo entre Cipión, Mauricio y Tancredo, que, aprovechándose una vez más de la rima justo/injusto/gusto, otorga al músico la tarea de tachar al conde de hereje y blasfemo por dudar de la benevolencia de Dios al no favorecer su amor adulterino:

Mauricio A Dios no se ha de pedir
sino lo que fuere justo,
que antes aparta lo injusto.
Cipión De verme el cielo morir,
¿posible es que tenga gusto?
Tancredo Ya eres hereje ¡Ay de ti?
(II, vv. 1082-1087)

El mismo Cipión definirá 'cosa injusta' la relación extraconyugal a la que esperaba fuese tentada Lisbella al ser descuidada por su marido (II, vv. 1773-1781).

La bella de Lope brota, pues, del romance gracias a una radical remodelación de sus avatares, basada en la hiperbolización de la moralidad de la mujer —que no se limita a ser una malcasada infiel arrepentida, sino que es, heroicamente, una malcasada fiel—, en la valorización del marido, malvado arrepentido, y en la desvalorización del amante burlado.

[55] De todo el recetario motívico y retórico del amor cortés es portador Cipión, aficionado a la poesía de Garcilaso: la locura, el servicio y la cárcel de amor; el sufrimiento por el desdén de la mujer 'ingrata' y 'furiosa'; el sacrificio del amante 'desalmado' que se despoja de su yo: «Yo de Lisbella soy», «el alma os di»; la fe, la muerte en vida; el metaforismo hiperbólico, solar y religioso, para retratar a la mujer, cuyo cuerpo así desmaterializado y sublimado, elevado más allá del campo visivo, se vuelve tangible de forma anatomizada: se destaca un fragmento, la mano, vehículo de un juego de seducción realizado oxímoricamente en el espacio sagrado de la iglesia.

Todo ello conjura, como ya queda dicho, a favor de un desenlace feliz y, por tanto, de un desliz cómico del tema, que no puede menos de sorprender el horizonte de espera del público, seguramente condicionado por el conocimiento previo del posible hipotexto —lo recordamos, la versión del romance de Sepúlveda— con su aura trágica. Una sorpresividad perfectamente ajustada a la teoría teatral de Lope:

Pero la solución no la permita
Hasta que llegue a la postrera scena,
Por[que] en sabiendo el vulgo el fin q[ue] tiene
Buelue el rostro a la puerta, y las espaldas
[...]
Engañe siempre el gusto y donde vea
Que se dexa entender alguna cosa
De muy lejos, de aquello que promete.
(*El arte nuevo*, vv. 234-237; vv. 302-304)

Y todo ello conjura a favor de la reabsorción en el tejido de una perfecta ortodoxia ética de ese elemento de desviación de la norma (la legitimidad del adulterio) previsto, si no por la posible fuente de Lope (donde el adulterio es castigado, si bien representado y encima justificado por la maldad del marido), por la más amplia tradición de la malmaridada. Dicha tradición y el texto previo romanceril han sufrido, pues, una transformación notable, no sólo bajo el punto de vista del material narrativo, sino también bajo el punto de vista de la moraleja, aquí plenamente alineada con el ethos post-tridentino. A este propósito cabe notar que, si los personajes triunfadores —Leonardo y Lisbella— demuestran haber introyectado la moral oficial basada en el código del honor, es el personaje fracasado, Cipión, el portador de un punto de vista alternativo, lo que resulta posibilitado por su condición de extranjero y, por ende, representante de una otredad cultural. Actuando como *Cicero pro domo sua*, el conde romano pone en tela de juicio la ley del honor, legitimando el derecho de la malmaridada a un resarcimiento extraconyugal:

Pues ¿por qué se ha de guardar
una mujer descontenta,
a quien su marido afrenta,
de amar quien la quiere amar?
(II, vv. 1646-1650)

Al contestarle su criado Mauricio, voz de la moral vigente, que el adulterio masculino dista de ser afrentoso tal como el femenino, el conde invoca el estatuto igualitario del hombre y de la mujer en el ámbito de la unión matrimonial:

¿no son uno aquellos dos
que Dios juntó para en uno?
(II, vv. 1656-1657)

Le replica Mauricio que, si bien la ley del cielo es ultrajada tanto por la mujer como por el marido si acaso rompen la unión que bajo la autoridad de Dios se ha sellado en el sacramento del matrimonio, la ley de la tierra «es de otra suerte», mandando que «ha de ser / siempre el hombre preferido», el cual, al no vengarse de la ofensa, queda «infame hasta la muerte». El conde insiste en disculpar a la malmaridada en razón de la asimetría que caracteriza su relación conyugal:

¿verdad es que la mujer
del marido despreciada
no merece ser culpada?
[...]
(II, vv. 1686-1688)

Y Mauricio insiste a su vez:

Dime, señor: si algún hombre
por adulterio prendiese
a su mujer y estuviese
presa en este infame nombre,
¿recibiría en descargo
la justicia que el marido
siempre andaba distraído?
(II, vv. 1690-1696)

Lo que se afianza en nuestra pieza es, pues, la doble moral de la cultura patriarcal, incluido su corolario más extremo: el delito de honor, es decir el derecho 'natural' del hombre de convertir el matrimonio en 'bodas de sangre' con el fin de vengarse del adulterio femenino lesivo de su honor, algo que nuestro protagonista puede evitar

merced a la castidad inviolable de Lisbella, quien, «grulla en su honor», «espía en su fama», «roca en medio del mar», demuestra haber interiorizado plenamente dicha moral.

Instructivo es al respecto *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1635-1639) de Quevedo, y más precisamente la intervención de las mujeres al recriminar que: «El adulterio en nosotras es delito de muerte, y en vosotros entretenimiento de la vida» [1790, 539], asunto, este último, tematizado por el mismo Leonardo a la hora de defender su romance con Casandra frente a las amonestaciones hipócritas de su compinche Teodoro, quien en realidad teme que su complicidad con el adulterio del amigo le atraiga las repercusiones vengativas de Lisbella y de su familia. La querella es particularmente interesante por servirse del trillado binomio terminológico gusto/justo, defendido por el uno y cuestionado por el otro:

Leonardo ¿Tanto mi gusto te altera?
Teodoro Sí, porque tu daño es.
Leonardo Que no es daño lo que es gusto.
Teodoro Sí es; sí el gusto hace daño,
sino que con ese engaño
se tiene el daño por justo;
[...]
Leonardo Yo tengo mi perdición
por justo entretenimiento.
Teodoro Y accesorio el casamiento
de tu honrada obligación;
[...]
No de hipócrita te digo
que vas en aquesto errado,
pero en errando el casado,
¡desdichado del amigo!
(II, vv. 1223-1252).

Echemos, ahora, una ojeada al tratado de Juan Luis Vives, en cuyo entramado ideológico esta pieza parece hundir sus raíces, a juzgar por todo un reverberar de referencias: «[...] debe pensar la mujer que el marido es superior y que tiene más libertad de hacer lo que quiere que no ella, y debe considerar que los maridos no son tan obligados a vivir castos como las mujeres, al menos según las leyes humanas; que

según las divinas, entrambos tienen la misma obligación» [1995, 273-274], puesto que en el 'santísimo ayuntamiento', argumenta Vives citando a San Mateo, «"[...] serán los dos en una carne. Sabed, pues, que ya estos no son dos, sino uno. Por tanto hombre no aparte a quien ayuntó Dios". En la cual respuesta vemos claramente que así como el marido no puede apartar de sí a la mujer, así la mujer no puede apartar su voluntad de su marido, ni traspasarla al enamorado» [1995, 214]. Sin embargo, «aunque de dos se han tornado uno», insiste Vives, la mujer no es tan libre como el marido, «no tiene ella la facultad de su cuerpo» [1995, 214], puesto que su fidelidad sexual es el cimiento del honor marital al garantizar la legitimidad de la prole y, por ende, la transmisión patrilineal de la sangre, del nombre y del patrimonio: «Y porque lo sepas bien, buena mujer, sábete que la castidad que tú tienes no es tuya sino de tu marido, el cual te la entregó y puso en tu mano, y te la encomendó y mandó que la guardases más que a tu vida propia [...]» [1995, 213]. Y precisamente de esta ley humana se queja Leonardo:

> La ley del mundo en hacer
> este tirano rigor,
> ¡que venga a estar el honor
> en manos de la mujer!
> (III, vv. 2706-2709)

En cuanto a la sanción del adulterio, si Vives estima, como ya vimos, que la mujer debe «determinarse para siempre de sufrir con valiente ánimo todo lo que acerca de esto y de toda otra cosa su marido hiciere», el marido puede «desechar la mujer», a quien «la debemos sufrir aunque sea embriaga, rijosa, haragaña, golosa, placera, maldiligente, importuna, y sólo al adúltera podemos desechar. Porque los otros vicios, aunque son ásperos y duros, se pueden con la virtud de la paciencia tolerar, pero el adulterio no hay hombre tan malo que lo pueda comportar ni tan bueno que lo baste disimular» [1995, 215].

Forjada en el yunque de la poesía popular, con interpolaciones de la *novellistica* italiana en cuanto al desarrollo narrativo y la huella de la tratadística matrimonial renacentista en cuanto al trasfondo ideológico, *La bella malmaridada* añade a sus hipotextos y a sus subtextos algunos intertextos que, al igual que el romance generador de la pieza, forman parte del legado popular. Si en la expresión «perrillo de

todas bodas» (I, v. 252) resuenan el refrán que Horozco recoge en su *Recopilación de refranes* y la 'seguidilla antigua' que Correa recoge en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*[56], el poema «Será dama en la ventana, / [...] / en la cama... Esto se queda / para el discreto lector» —citado en la nota 46— procede de una tradición oral previa, como lo demostraría el hecho de que, al reaparecer con variantes en *La doncella Teodor*, Lope lo define «nuestro refrán castellano». En cuanto a la extensa historia y a la amplia geografía de este poema, cuyo testimonio literario más antiguo en España parece ser el Arcipreste de Hita y cuya migración cronológica alcanza el folklore moderno bajo la forma de refrán, canción y adivinanza, pasando a través de varios eslabones intermedios que incluyen a Cervantes, remitimos a José Manuel Pedrosa [1999], quien aclara el carácter eufemístico de los puntos suspensivos de los versos lopescos a la luz de otras versiones para nada pudorosas, tales como «en la cama muy loca» (Arcipreste de Hita), «puttana in letto» (Aretino), «demonio en la cama» (Cervantes), «putta en la cama» (Luis Galindo). A propósito del amplio abanico de variantes por él referenciadas, Pedrosa concluye:

> Ninguno de estos textos puede considerarse el modelo de los demás. El prototipo de todos ellos, e incluso los prototipos de cada una de sus ramas, debieron perderse hace mucho en la oscuridad de la etapa pre-literaria, o más bien pre-letrada, de nuestra cultura. Y los documentos que han podido ser recuperados del ancho mar de la tradición no son sino breves y pálidos islotes fijados por la escritura que apenas pueden dar idea de la amplitud y riqueza de la corriente, esencialmente oral y popular, de la que emergen [1999, 90][57].

Otro intertexto presente en el hipertexto lopesco es su *overture*: «Amor loco, amor loco; / yo por vos, y vos por otro» (I, vv. 1-2), cuya fuente la explicita el mismo personaje que la pronuncia, Teodoro,

---

[56] Respectivamente, «Perrillo de muchas bodas come en todas» y «—Perro de muchas bodas, / no puedo veros. / —Ni yo a vos, boda / de muchos perros» [cfr. NCALPH, n°. 1970b].

[57] Sobre la supervivencia de nuestro texto en la tradición oral moderna, documentada por las colecciones de Fernán Caballero, Antonio Machado y Alvarez *Demófilo*, Rodríguez Marín, etc., cfr., además, Alín 1992b y 1994; y Alín, Barrio Alonso 1997, 153-154.

al atribuirla a Montemayor (*La Diana*, 1559). Más allá del valor estratégico de su posición incipitaria en tanto que prefiguración del tema —la falta de reciprocidad amorosa entre la protagonista y su distraído marido—, lo interesante es que estos versos replantean la cuestión del aprovechamiento y aclimatación de lo popular, si bien mediatizado por una fuente culta. Efectivamente, lejos de ser una creación de Montemayor, dichos versos constituyen, come admite el mismo autor portugués, un 'antiguo cantar', que ya se había proverbializado apareciendo en *Teatro universal de proverbios* (1515-1516) de Sebastián de Horozco, en *Libro de refranes* de Pedro Vallés (1549) y en *Refranes o proverbios en romance* de Hernán Núñez (1555). La proverbialización de un cantar, es decir su penetración en los usos fraseológicos compartidos previa reducción versal, es tal vez el más evidente indicio de su colectivización, algo patentizado también por el segundo verso del mismo romance *La bella malmaridada* —«de las más lindas que vi»—, convertido en verdadero elemento formulario manoseado por decenas de escritores. Al mismo tiempo no sería descaminado suponer el procedimiento inverso, el de un refrán cantado, que no necesariamente conlleva una ampliación o una adaptación. Ambos fenómenos —la proverbialización de un cantar y la conversión de un refrán en canción— han sido estudiados por Margit Frenk [1978, 154-171], quien trae a colación los comentarios de Juan de Mal Lara sobre el refranero de Hernán Núñez —«Yo no tengo por qué rehusar los refranes que puso, aunque algunos son cantarcillos», etc.— y las observaciones de Gonzalo Correa en *Arte de la lengua española castellana*: «[...] de rrefranes se an fundado muchos cantares, i al contrario de cantares an quedado muchos rrefranes [...]» [1954, 399]. En cuanto a la posibilidad de establecer el rumbo de la operación transformacional —esto es, si se trata de un «refrán que salió de cantar» o bien de un cantar que «viene a ser refrán», según las anotaciones del mismo Correa en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*— Frenk comenta:

> Es evidente que desde la Edad Media existió una base para el intercambio constante entre cantares y refranes, tanto más cuanto que éstos adoptaban a menudo un esquema —dísticos rimados— frecuente en la lírica popular, la cual, por su parte, se caracterizaba por una

> gran flexibilidad métrica y aun temática y podía acoger sin dificultad textos breves de forma irregular. Así se llegó probablemente a una especie de indiferenciación: el proverbio era *verso* y el verso *refrán* [1978, 171].

Si no se le puede atribuir a Montemayor la acuñación de nuestro cantar/refrán, o bien refrán/cantar, tampoco se le puede atribuir la prioridad en el proceso de su apropiación culta, puesto que ya lo habían citado o glosado anteriormente autores tales como Lucas Fernández en *Farsa o quasi comedia* (1514), Gil Vicente en *Auto pastoril portugués* (1523) y Cristóbal de Castillejo en *Sermón de amores* (1542)[58]. Se trata, en realidad, de uno de los versos más manidos, centrándose en un motivo —el desencuentro amoroso basado en la cadena '*a* ama a *b* que ama a *c*'— particularmente apto para los enredos novelísticos y teatrales y los juegos conceptistas. Su atribución a Montemayor se puede explicar en virtud del éxito de *La Diana*, que hizo que sus poemas se independizasen conservando la paternidad de su autor, la cual en este caso aparece reafirmada en otras varias sedes textuales además de *La malmaridada* [cfr. Fernández San Emeterio 2001, 155].

Frente a un *modus operandi* basado en el *crossover* entre diferentes niveles culturales, no debe resultar extraño que al principio de la pieza se asome un motivo de raigambre platónica: la transformación del amante en el amado, que, traducido por la escatología bíblicocristiana en el aforismo «*anima verius est ubi amat, quam ubi animat*» y heredado por la filosofía neoplatónica, impregna el idiolecto cortés tanto en su declinación trovadoresca como estilnovística y cancioneril. Bástenos con pensar en el «io so' ella» de Cecco d'Ascoli (*L'Acerba*) con su resonancia en «Yo melibeo soy» de Calisto, un extenso recorrido que pasa por el 'inanimarsi' en la amada del *Detto d'amore* dantesco —«anticipo del 'inleiarsi' del Paraíso, XXII, 127; 'inluiarsi', IX, 73; 'intuiarsi', IX, 81; 'inmiarsi', IX, 81» [Serés 1996, 108]— y por el *Triumphus cupidinis* petrarquesco: «Or so come da sé 'l cor si dis-

---

58 En cuanto a la irradiación de nuestro cantar, que, alcanzando también a Luis de Camoens y a Moreto, llega hasta Rosalía de Castro, cfr. Fernández San Emeterio 2001. Cfr., además, Alín 1968, n°. 196; Chevalier 1978, 49-53; Alín 1992b, 410-411; NCALPH, n°. 751.

giunge / [...] e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasforma» (III, v. 151 e vv. 161-162), para citar sólo algunos puntos cenitales de todo un tropel de intérpretes del mismísimo motivo[59], del que Lope produce aquí una inversión paródica, relacionándolo con un personaje mujeriego de la talla de Teodoro. Frente a la observación de su compinche Leonardo de que «quien mujer ama tanto / puede llamarse mujer», Teodoro contesta que en su caso no es dable el principio según el cual «el amante es lo mismo que ama» puesto que, al quebrantar la exclusividad del amor, debería transformarse en un sinfín de mujeres, absorbiendo en sí un mapamundi anímico:

Teodoro   Si yo quiero a cuantas veo
¿cómo puedo ser mujer,
si el tranformarse ha de ser
un alma, un gusto, un deseo.
Con tan varios pareceres
¿una mujer puedo ser?
Leonardo   No serás una mujer,
sino infinitas mujeres.
Teodoro   Ahora a lo cierto acudes,
si tantas mujeres soy,
en mí tendré juntos hoy
los vicios y las virtudes.
Daré mil glorias y penas,
pondré al mal y al bien las alas,
seré muchas cosas malas
y seré infinitas buenas.
Seré cielo, paraíso,
seré tormento, e infierno,
breve gusto, daño eterno.
Seré necedad, y aviso.
(I, vv. 35-54)

Un espesor, pues, de múltiples estratos culturales, entre los cuales se divisan reminiscencias literarias tales como la dantesca «amor che a nullo amato amar perdona», detectable en «¿quién hay que amado

[59] Un estudio pormenorizado de las matizaciones, modulaciones y reinterpretaciones de este motivo es el, ya citado, de Guillermo Serés 1996, al que remitimos.

no ame?» (II, v. 1811). Y, por supuesto, *La Celestina*[60], argumento en el que no nos atañe entrar excediendo con mucho el propósito de este libro, que es el de sondear la vulnerabilidad de Lope al hechizo de la cultura popular. Ni que decir tiene que mucha tinta ha merecido dicho asunto, de suerte que aquí podamos ceñirnos exclusivamente a otra pieza dedicada al *topos* de la malmaridada: la ya mencionada *La mal casada* (1610-1615; parte XV, 1621).

Aun no presentando un tejido argumental de primer grado, es decir de invención autónoma, esta pieza es ajena a una relación genética con el romance de *La bella malmaridada*. Se relaciona, más bien, con un macro-hipotexto representado por toda una tradición farsesca y lírica de la malcasada en cuyo paradigma el esquema triangular favorece, esta vez, al amante. Tal esquema aquí implica a: 1) la joven y bella, pero pobre, Lucrecia; 2) el viejo, feo y celoso, pero rico, don Julio, quien, impuesto a la joven por su madre Feliciana, se desdobla en su sobrino don Fabricio: efectivamente, al morirse a los tres años de matrimonio, establece una condición para que Lucrecia pueda ser heredera de su patrimonio: que se case con don Fabricio, hombre aun más desagradable siendo tuerto, cojo, manco y encima impotente, 'secreta falta' que Lucrecia descubrirá tan sólo después de haberse casado con él, otra vez al dictado de la voluntad de su madre, víctima de un enfermizo afán de medrar; 3) la figura alternativa, que a su vez se desdobla en dos pretendientes: el joven y gallardo don Juan, caballero de armas —con quien Lucrecia terminará casándose— y el viejo y un tanto ridículo don Lisardo, letrado, útil para involucrar en el juego de las parejas también a Feliciana, con quien al final se casará, reorientando sus intereses desde la hija hacia la madre. Como observa al final del primer acto Millán, el criado de Lisardo:

> Es mas fuerte y sabio el oro
> que las letras y las armas,
> pero temo que ha de ser
> Lucrecia la mal casada.

---

[60] Varios son los guiños a la fuente celestinesca, cuya influencia se concreciona en el personaje de la alcahueta Dorotea y se explicita en el II acto por boca de Mauricio: «[...] yo te daré una mujer / que, en corriendo la cortina, / es la misma Celestina / en el comprar y vender» (vv. 1846-1849).

Ahora bien, de acuerdo con la tradición de la malcasada que confluye en esa pieza, es el (doble)marido, y no el amante, quien acaba siendo humillado, a fin de que triunfe la inclinación amorosa de los dos jóvenes, mas ello ocurre sólo una vez que se haya roto el doble lazo matrimonial de Lucrecia gracias a la muerte de don Julio y a la impotencia de don Fabricio, «[...] hombre / folamente por el nombre / y por el nombre marido».

A partir de estos datos, se hace preciso observar que en ambas comedias —*La bella malmaridada* y *La mal casada*— la mujer permanece virtuosa a pesar de su condición, aunque la fidelidad de Lucrecia aparece posiblemente más heroica a la vista de la redonda negativización de las dos primeras figuras maritales y de su desamor para con ellas, algo que no afecta a Lisbella, quien, al revés, sigue estando enamorada de Leonardo a pesar de su conducta («que siempre te quiero más, / y siempre te he de querer», I, vv. 461-462). Nótese, al respecto, que si la bella malmaridada es comparada con Lucrecia, la malcasada presenta una identidad onomástica con esta campeona de la castidad: ella misma es 'Lucrecia' y «mas casta [...] que la de Roma», según dice don Juan:

Tres años, como ves ha resistido,
sufriendo la fealdad de su marido.
Si yo con vn mancebo compitiera,
galan, proporcionado, limpio, suelto,
de claro entendimiento, y lindo gusto,
que mucho que Lucrecia fuera casta:
pero que siendo aqui tan desdichada,
que la llamó Madrid la mal Casada,
tres años aya hecho resistencia,
no es el llamarla falsa impertinencia.
(II)

En ambas comedias el personaje negativo, aquí el marido y allí el amante, es extranjero, y más precisamente italiano (respectivamente, milanés y romano)[61]. En ambas comedias, gracias a un desenlace re-

[61] Sobre las potencialidades cómicas de la relación interlingüística italoespañola, todas a cargo de las distorsiones del criado improvisado traductor, cfr. Canonica-de Rochemonteix 1991.

parador, la institución matrimonial queda a salvo de posibles distorsiones, allá el donjuanismo del marido y aquí la falta de reciprocidad amorosa entre cónyuges asimétricos. En realidad, el agente de la infelicidad conyugal de la malcasada es *in primis*, a pesar de su nombre, Feliciana, con su pseudo-moral: a la hora de concertar el matrimonio de su hija no duda en abogar por las 'galas' en perjuicio del 'contento', 'galas' que se hacen necesarias en la medida en que —opina— no hay amor que resista frente a apuros económicos y que lo único que el amor garantiza son los celos:

> Y a tres dias de la boda
> comer pasteles sin mesa,
> vender las joyas apriesa,
> y jugar la hazienda toda?
> Por dicha es mejor llorar
> celitos y andar desnuda?
> ese proposito muda,
> muchas gracias has de dar
> al cielo por tanta dicha,
> que no hay Lucrecia mujer
> que en faltandole el comer
> no llame el gusto desdicha.
> (I)

En cuanto al 'contento', puede satisfacerse 'fuera del casamiento', sin considerar que la condición senil de don Julio hace bien esperar en una pronta muerte. Y frente al deseo de autodeterminación —en realidad débil— de Lucrecia ya viuda, Feliciana reafirma la lógica del provecho:

> Tambien se suele perder
> donde se piensa ganar.

Además, al obstaculizar la unión entre Lucrecia y Juan, Feliciana conjuga el móvil utilitarista y los celos, estando enamorada a su vez de don Juan, como desvela al final: es, pues, una madre rival, además de arribista. No cabe ninguna duda de que, aunque recompensada por su boda final con Lisardo, esta mujer rufiana y codiciosa desempeña un papel aun más bajo moralmente que el de sus yernos, puesto

que en su caso la lógica del *do ut des* implica la enajenación de un bien que no le pertenece: el yo de su hija. Sin embargo, el desenlace acaba por rehusar la contratación del matrimonio, que se torna compatible con el amor, conceptuado según el patrón, más bien que cortés, caballeresco, siguiendo la distinción adoptada por Parker: «'Cortés' es el amor imposible por una mujer inalcanzable en el que hay una continencia forzada que causa sufrimiento. En el 'caballeresco' no existe el amor imposible; la continencia es temporal y además es una prueba que hay que realizar para merecer la culminación» [1986, 30]. Y precisamente como un servicio para merecer la culminación se configuran los tres años de heroica espera de don Juan durante el primer matrimonio de Lucrecia, según ella misma reconoce:

Confieso que le agradezco
años tan bien porfiados.
(II)

Y por si fuera poco, al obstáculo representado por el primer matrimonio de Lucrecia se añade el obstáculo representado por su segundo matrimonio, que francamente, a estas alturas de la narración, nos parece un tanto gratuito, fruto de un exceso de obediencia por parte de la protagonista para con los dictámenes de su madre. Frente a su segunda chance, Lucrecia no lucha para defender a su Juan y, como él mismo observa, parece «no cansarse de ser la malcasada». Si su resistencia con motivo de las primeras bodas había sido débil, ahora no se desmiente, limitándose a esta microprotesta:

Madre, en esto de casar
es linda cosa escoger
[...]
Pobre naci, pobre fuera,
dexarame la fortuna,
pues no pienso que ay ninguna
prospera del gusto afuera.
(II)

Y a las súplicas de don Juan, que le ruega pierda «la hazienda, y no a mí», replica: «Como puedo, que tengo madre». Con su pasividad, Lucrecia se hace artífice de la reduplicación del obstáculo, apa-

reciendo Feliciana como un mero pretexto. La misma vacilación la mujer la exhibe frente a la triplicación de la situación, según un esquema narrativo típico de la fábula: una vez eliminado su segundo marido, por fin saborea con don Juan la perspectiva de ser su 'esclava', mas frente a la irrupción de la indómita Feliciana, que quiere que se case con Lisardo, lo único que sabe decir es: «No fe madre, eftoy difunta».

Ahora bien, elemento revelador de una actitud tan enigmática estimamos que es una tipología de amor que se exalta en la separación de los amantes, la cual no duda en autoproducirse a falta de concretos obstáculos externos. Es la ausencia del amante, más bien que su presencia, lo que alimenta este amor-pasión, que sin embargo aquí, reconciliado no sólo con la realización sino también con el matrimonio, evita experimentarse frente al obstáculo absoluto: sólo aplazado y no trascendido, este amor no se exalta en la muerte, sino que vence a la muerte:

> [...] estando amor en medio
> no ay que temer peligros, que es más fuerte
> mil vezes el amor, que no la muerte.

En este proceso de concreción del amor, el amante cortés se convierte en marido, dejando de ser lo que es: encarnación de un deseo imposible. A su vez la dama, ahora materializada, se ofrece y es reclamada como premio una vez superados unos cuantos obstáculos intensificadores de la tensión:

> Yo soy el que ya dos vezes
> vio tu voluntad perjura,
> quien dos vezes te perdió,
> y ninguna por su culpa.
> Yo soy el que ya por ti
> hize tan tiernas locuras
> que no me ha igualado Orlando,
> ni en el amor, ni en la furia.
> Yo soy quien la vez primera
> salio con tantas angustias,
> que guardó su vida amor
> para sufrir la segunda.

Yo soy quien si en la tercera
viene a perder tu hermosura,
piensa morir en tus rejas
antes que sufrir tu injuria.
[...]
Solo te pido que ahora
premies penas tan profundas
con esos braços.

Se trata, pues, de una relación que invalida tanto la más platónica desrealización del amor como su más aviesa contratación, configurándose como un amor experimentable dentro de un matrimonio electivo. Y si Lucrecia pretende disciplinar semejante amor sometiéndolo a las riendas de la razón, lo hace cuando todavía es clandestino, con motivo del encuentro nocturno que ha concertado secretamente con don Juan en su jardín poco antes de su segundo matrimonio. En esta escena percibimos, además de reminiscencias celestinescas, un barniz de neoplatonismo, aunque despojado de su componente místico. Efectivamente, si la argumentación que la mujer opone a las amonestaciones de su criada apunta a la fuerza disciplinaria que la razón ejerce sobre la pasión sensual, lo hace no ya en función del camino ascensional propugnado por una concepción religiosa del amor humano, sino en función de una lógica toda mundana: la defensa de la honra. Según una acostumbrada situación teatral, a la criada le toca obrar a contrapelo aquilatando, más realísticamente, el desorden de la razón a impulsos del 'apetito':

Isa. A peligro está tu honor
Lu. Si la razón al amor
lleva la rienda en la mano
no ayas miedo de caer
Isa. Si es el amor desbocado,
que freno, rienda o cuydado
sabrá la razon poner.
[...]
Quantas aurán blasonado,
que puestas en la ocasión,
han rendido la razón
al apetito engañado
[...]

Y precisamente ello —rendirse al apetito— es lo que está a punto de hacer Lucrecia cuando la llegada del milanés interrumpe bruscamente la tensión, creando un sapiente anticlímax. Como detalla Vossler:

> Naturalmente conoció Lope también esta moda [del amor platónico] y le era familiar la doctrina de amor de León Hebreo. [...] Pero en su teatro representa el amor platónico un mezquino papel si prescindimos de su aplicación como amor divino en los autos sacramentales. [...] Por lo demás, percibía, con certero instinto, la carencia de virtualidad dramática del amor suprasensible, de renunciamiento. Es verdad que ocasionalmente, hablan de él sus personajes como de una fine costumbre cortesana [...]. Más aún: Lope pone en labios de los amantes modos de expresión cultistas y conceptistas como en realidad sólo corresponden a un concepto platonizante o místico, no a un concepto rampante del amor. [...] El platonismo figura en este teatro como vestidura verbal, no como energía efectiva. [...] Se puede reclamar, ciertamente, esta o aquella figura de Lope para el platonismo, pero el renunciamiento y el sacrificio propios de su esencia se tornan aquí conquista, posesión y boda [1933, 295-296].

Como es habitual en Lope, en el trasfondo de un motivo de acuñación antigua dotado de un recorrido multisecular y multicultural —la malcasada—, se despliega un amplio abanico de referencias culturales o, como diría Díez Borque, «una articulación de niveles distintos» [1996, 44], de acuerdo con la pluralidad de receptores de la comedia nueva, situada en la confluencia de distintos planos de atención, si bien con un marcado acento de teatro de mayorías.

«Siringa llena de viento popular», según palabras de Baltasar Gracián [1993, II, 4], Lope está bien lejos de encontrarse aislado en el lindero del popularismo. Baste pensar en aquel 'monumento folklórico' que es el Quijote[62] y en el hecho de que ni siquiera el alférez del culteranismo, Góngora, con sus letrillas, sea tal que no deje un resquicio a la voz del pueblo. Sin embargo, la notable actitud asimilati-

---

[62] Así define el Quijote Marcelino Menéndez Pelayo, retomado por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* [1987, 191]. A este propósito, cfr. Molho 1976 y Chevalier 1978.

va de la creación lopesca hace que en su caso sea difícil, si bien no imposible según Menéndez Pidal, deslindar lo verdaderamente popular de lo creado por el autor, lo que hereda de lo que imita. El abrazo entre los dos registros hace que requiera un fino cernido separar la paja del grano[63]. Para decirlo mejor con palabras de José Montesinos, si Lope «respetó con más fidelidad que nadie el espíritu y las formas transmitidas, como todos los grandes poetas populares dió al pueblo más de lo que él había recibido. Porque fue un creador, no porque fue un rapsoda, nos legó una obra excelsa» [1968, XLI-XLII].

[63] Se pregunta Vossler: «¿Quién puede decir con seguridad lo que en estas deliciosas muestras de 'poesía tradicional', increíblemente numerosas y dispersas en los dramas de Lope, debe considerarse como caudal propio?» [1933, 189]. Asimismo, según Margit Frenk «a tal punto estaba Lope identificado con la tradición popular española, que podía crear canciones en el estilo de las antiguas, sin que haya muchas veces manera de distinguirlas de ellas. [...] Lope [...] sabe desaparecer entre la masa, convertirse en uno de los tantos poetizadores anónimos, en auténtico poeta popular» [2006a, 120-121]. Viceversa, Menéndez Pidal opina que el estilo popular es «tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de Vega [...], retoca por ejemplo un romance viejo, cualquiera persona, habituada al estilo de éstos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales» [1958, 58; cfr. también, del mismo autor, 1953a, I, 61]. En cuanto al tenor popular del estilo, Menéndez Pidal prefiere a Gil Vicente con respecto a Lope, quien en su opinión no logró la misma perfección «en reflejar la difícil sencillez del estilo acendrado por el pulimiento de la tradición, porque si bien conocía mejor que nadie el romancero viejo, sus evocaciones propendían a giros arcaizantes y a añadidos narrativos y descriptivos, mientras, por el contrario, Gil Vicente llevaba el lirismo del romancero entrañado en su propia sensibilidad artística» [1935a, II, 104-105].

V. La erosión del siglo XVIII

La zagala de Juan Meléndez Valdés

Imbuido de energías culturales procedentes desde abajo, Lope se nos presenta como el ápice de un fenómeno que desde el siglo XV va constituyendo en España uno de los elementos caracterizadores de la creación literaria: el apego del escritor culto a la lírica popular. Al respecto Vossler ensaya una hipótesis interpretativa en un pasaje de su libro sobre Lope de Vega, que citamos por entero pues no tiene desperdicio:

> Ingenios poéticos de gran saber y cultura tomaban parte en la España de entonces en la poesía y en la leyenda de su pueblo con una tan familiar naturalidad, que la linde y el abismo que —aproximadamente desde el Renacimiento— se abre en los modernos países europeos entre creación poética de arte o literaria y poesía popular, apenas es aquí perceptible. Ciertamente existen diferencias en el grado de cultura, pero no divorcian a las capas sociales superiores de las inferiores, porque un vivo sentimiento de comunión, una credulidad nacional, una concordia en las ideas adquiridas y probada en largas luchas por la Fe contra el Islam y la herejía, les mantiene unidos, y porque el tesoro de los recuerdos comunes, en vez de empolvarse, como entre nosotros, en los archivos y bibliotecas o congelarse en un papeleo intelectualista de cultura escolar y ser administrado como materia de memorismo, se mantuvo en España fluido y cálido, como el pulso de la sangre en un cuerpo que se defiende y palpita [1935, 133].

Conviene que reparemos en un hecho, a nuestro juicio, de mayor contundencia: la ausencia de una clase burguesa. Abramos un peque-

ño paréntesis. Un macrofenómeno de la sociedad barroca es, observa Maravall [1975], la restauración de una sociedad aristocrática con base agraria. Se trata, por supuesto, de un neo-aristocratismo, es decir, de un aristocratismo diferente al de la edad feudal, puesto que engloba, no sólo a la nobleza heredera, sino también a los nuevos ricos, de suerte que la barrera no se levanta ya entre nobles y plebeyos, sino entre proprietarios y jornaleros [Domínguez Ortiz 1963, I, 267]. Efectivamente, los mercaderes enriquecidos merced al próspero mercado americano aspiran a adquirir títulos nobiliarios, a inmovilizar el dinero en la tierra y a abandonar los negocios, sobre los cuales pesan la presión fiscal y la amenaza de la piratería. Esta política de 'refeudalización' de signo neo-aristocrático (favorecida por la monarquía que en ambos grupos —la nobleza heredera y los nuevos ricos— ve la fuerza de apoyo para su reorganización absolutista) por un lado inhibe la formación de la burguesía al absorber, y pues vaciar, la clase mercantil afectada por la 'donimanía', objeto de la venidera sátira de Cadalso[1], y por otro lado produce el abandono del campo por parte de una masa de pequeños proprietarios que, desfavorecidos por semejante política, se ven obligados a urbanizarse. El país vive, así, en el contraste entre el esplendor cortesano y multitudes de marginados, quienes, excluidos de cualesquiera posibilidad de absorción, se ingenian en una vida parasitaria.

Ahora bien, la falta de una clase burguesa favorece el fenómeno que nos ocupa, el popularismo, puesto que su cultura se define dialécticamente en oposición a la cultura popular. En la España del Setecientos, a una burguesía progresista y cosmopolita que, entregada ahora a un más avanzado proceso de concienciación, promueve una cultura extranjerista y antitradicional, se contrapone una aristocracia en parte esnob y afrancesada, que halla en la figura del petimetre su expresión más caricaturesca, y en parte casticista y nacionalista, que hace alarde de un plebeyismo urdido con hilos de majismo, gitanismo y flamenquismo (el flamenco conoce su gestación en la segunda

---

[1] Carta LXXX de sus *Cartas marruecas*. En cuanto a la generalización del ideal de vida nobiliario hasta bien avanzado el siglo XVIII, a pesar del espíritu reformador de los ilustrados y del avance de la mentalidad burguesa, cfr. Palacio Atard 1964 y Domínguez Ortiz 1984.

mitad del siglo XVIII, como lo demuestra la, tal vez primera, representación de una 'juerga' en una de las *Cartas marruecas* de Cadalso, quien declara desde el principio su intención de mantener la equidistancia entre 'ambas parcialidades': la de los españoles que «se avergüenzan de haber nacido de este lado de los Pirineos» y la de los 'españoles rancios' que aborrecen toda novedad, 1997, 82). En el Setecientos,

> [...] el 'vulgo', el 'pueblo' y aun la 'plebe' de ciudad comienzan a poseer un carácter que interesa a muchos y viene a resultar también que algunos de los gustos y aficiones 'vulgares' y 'populares', si no todos, cuentan con partidarios que provienen de otras esferas, incluso la aristocrática. Viene a darse, así, un juego de relaciones en el orden estético que hace que las clases sociales, tan fuertemente establecidas en el antiguo régimen, se solidaricen por abajo: por lo 'popular' y aun por lo que está debajo casi de lo popular, es decir la gitanesca, la jacarandina y el hampa [Caro Baroja 1990, 25].

Del plebeyismo de los aristócratas hay varios testimonios literarios. Objeto, por ejemplo, del sainete *El maestro de la tuna* de Juan Ignacio González del Castillo es la iniciación de Don Juanito a la majeza, ideologizada como arma contra la difusión en Cádiz de un gusto extranjerista:

> Los extranjeros son causa
> de que en Cádiz se aniquile
> la majeza. Vaya, vaya:
> ¡es un dolor! Pero a fe
> que, como Curro Retranca
> siga dándome lecciones,
> he de restaurar la casta
> de los macarenos.
> [1914a, 77-78]

Bajo la guía de un *arbiter elegantiarum*, el majo Curro Retranca, la iniciación se efectúa en virtud de un disfraz que desdeña el fraque a favor de la cuarta de chupa, guarnecida con el capote, la montera y la navaja, y de un repertorio gestual y comportamental cuyo dictado es asumir una postura estirada y una expresión 'fea', poner la mano 'engarrotáa', escupir, llevar la montera hasta las cejas y rascarse las

nalgas. Parejas ambiciones castizas nutren, en *Los Caballeros desairados* del mismo González del Castillo, los personajes del Marqués, que daría toda su nobleza y su caudal por andar toda la vida con la capa y la montera, y de su hermana Isabel, que aprende el olé de la trigueñita Juana. Asimismo, en *El chasco del mantón* don Pedro es un

> [...] majito sin juicio,
> con más moños que un borrego
> de Pascua [...]
> con aquella monterilla
> que parece un solideo;
> aquel pedazo de chupa
> respingada, con más flecos
> y con más cascabelitos
> que caballo calesero
> [...]
> [1914c, 308-309]

En su *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* (1780), Francisco María de Silva llama la atención sobre un matiz diferencial entre el majismo francés, de limitado alcance popular, y el majismo español, que «con ciertos baños de gitanismo y de tuna, y demás resabios que se le han ido agregando de unos quarenta y tantos años a esta parte, se ha subido a mayores, en tanto grado, que las personas poco instruidas califican el magismo de carácter español» [1792, 274].

Mucho menos podemos pasar por alto las artes plásticas. La afición a lo popular que se produce entre los aristócratas resulta inmortalizada, por ejemplo, por algunos retratos goyescos, como los del traje de maja de la reina María Luisa de Parma y de la duquesa de Alba, quien, si no es el modelo de las dos más famosas majas de Goya, la desnuda y la vestida, encarna el prototipo de la 'maja aristocrática'[2]

---

[2] Son sobradamente conocidas las andanzas de la duquesa de Alba entre majas, chisperos y *mataores*, las cuales, como observa Rodrigo, llegaron a exaltar a la 'gente de tronío', hipertrofiando su sentido nacionalista: «Mecida por este clamor popular, capitaneaba su bando de cómicos y toreros, haciendo frente al de otra gran dama, apasionada también por lo popular y, claro está, por la tonadilla, doña María Josefa Alonso de Pimentel, condesa-duquesa de Benavente [...]» [1987, 44].

que se refleja en la *Maja vestida*, según parece indicarlo su atuendo bipolar, que mezcla la nota popular del bolero con la nota elegante del traje a la francesa (la nota rebuscada de los chapines dorados puntiagudos parece ser propia del traje de maja, según observa Rodrigo 1987, 91). Y si Goya puebla sus cartones para tapices con escenas costumbristas, lo hace bajo el acicate del gusto de sus mecenas reales, Carlos III y los príncipes de Asturias, Carlos IV y María Luisa de Parma, futuros reyes de España[3]. Lo pone de realce Ortega y Gas-

[3] Como es bien sabido, con el fin de adornar los palacios de San Lorenzo de El Escorial y El Pardo, respectivamente residencia de otoño y de invierno de los Borbones, Goya realiza una serie de escenas de vida cotidiana que abarcan todas las capas sociales, desde el petimetre hasta el majo y, más en general, la gente del pueblo, figuras que protagonizan, entre otros tapices, *Merienda a orilla del Manzanares* (1776), con su 'juerga' de majos en presencia de una provocativa naranjera; *Baile a orillas del Manzanares* (1776-1777), con sus majos y majas bailando por seguidillas al son de la guitarra y de las palmas; *La maja y los embozados (El paseo de Andalucía)* (1777), con sus gitanos a punto de 'armar camorra' por cuestiones de celo; *La cometa* (1777-1778), con sus majos que remontan cometas; *Juego de la pelota a pala* (1779), con sus majos que juegan a la pelota; *El ciego de la guitarra* (1778), tradicional intérprete callejero de romances; *La acerolera* (1778-1779), que con su actitud coqueta fomenta el culto de la maja, «presentándola como más atractiva, más sincera y más despierta que la petimetra caracterizada por Goya en *El militar y la señora*» [Tomlinson 1993, 110]; *Las lavanderas* (1780), cuya voluptuosidad resulta corroborada por el tradicional simbolismo erótico del río y por el tradicional simbolismo fálico del carnero; *La novillada* (1779-1780), con sus toreros aficionados; *El majo de la guitarra* (1779-1780). No falta la dimensión de la aristocracia majista, por ejemplo en *La gallina ciega* (1788), en *El quitasol* (1777), obra en la que «el majismo se fusiona con lo cortesano» [Maurer 2012, 85], y en *La vendimia o El otoño* (1786-1787), cuyo protagonista vestido de majo es captado en el gesto de ofrecer un racimo de uvas a una dama. Si bien Starobinski atisba en la 'levità aggraziata' del Goya de los cartones la presencia de la sombra, una profunda «intuizione dell'usura delle cose e degli esseri» (en particular, en *La pradería de San Isidro*, en *El pelele* y en *La gallina ciega*, 2003, 9-12), no podemos menos de observar, junto con Tovar Martín [1998], una notable dosis de idealización en la representación del majismo, situado no ya en el Madrid barriobajero, sino en el saneado y saludable paisaje madrileño de las afueras, espejo del espíritu reformista de Carlos III. Si en sus retratos literarios del majismo Ramón de la Cruz «nos mete en su verdadera entraña», Goya «poco o nada nos desvela de su miseria» bajo el punto de vista del medio físico [Tovar Martín 1998, 106], caracterizado por un idilio arcádico conforme a la función decorativa de los tapices. Un majismo abrillantado, además, por el traje dominguero y captado en sus diversiones, romerías, verbenas, fiestas, bailes, juegos; también

set, quien, en su ensayo *Preludio a un Goya*, subraya la especificidad del popularismo español puesto que, si el entusiasmo por lo castizo es una de las grandes vetas de la pintura continental del siglo XVIII, en España este fenómeno no se limita a la pintura, sino que se extiende a las formas de la vida cotidiana arrebatando a las clases superiores, muy amigas de promiscuar con la plebe, con sus trajes, sus aderezos, su habla, sus gestos, sus danzas, sus cantares y sus diversiones, *in primis* la corrida y el teatro popularizante de los sainetes, jácaras y tonadillas[4]. La afición a lo popular justifica también el nacimiento de la escuela bolera, basada en la elaboración artística, en la codificación y estilización, en virtud de la técnica balletística de las escuelas francesa e italiana, de estructuras coréuticas populares, tales como seguidillas, fandangos, panaderos, oles, jaleos, cachuchas, etc. Según Don Preciso, el bolero brota precisamente del proceso de reducción «a principios y reglas sólidas» de seguidillas y fandangos, proceso empezado en los años Cuarenta por obra de Don Pedro de la Rosa y paulatinamente perfeccionado hasta que en los años Ochenta se configura por fin esta forma, dotada de «mayor precipitación en las diferencias ó pasos de las seguidillas. Este título de *Bolero* tuvo su origen, de que habiendo pasado a su pueblo en la Mancha Don Sebastian Zerezo, uno de los mejores baylarines de su tiempo, y vién-

---

en sus trabajos humildes, es cierto, pero envueltos por una mirada benevolente. En el popularismo goyesco, la nota social penetra gracias a tapices más tardíos tales como *La nevada* (1786-1787), *Los pobres de la fuente* (1786-1787) y *El albañil herido* (1786-1787), posibles imágenes propagandísticas de las reformas benéficas defendidas por el monarca [cfr. Tomlinson 1993, 231]. El mismo interés por los temas populares caracteriza el clima pictórico palatino pregoyesco, detectándose, por ejemplo, en la producción madrileña, al servicio de Carlos III, de los Tiepolo, Giambattista y Lorenzo, todo menos que exenta de *Tipos populares*, como la *Pareja de majos*, el *Majo de la guitarra* y *La acerolera*, obras de Lorenzo. Un capítulo importante en la representación artística del majismo son los grabados de la *Colección de trajes de España* (1777) de Juan de la Cruz, hermano de Ramón.

[4] En su artículo «Usos, trajes y modales del siglo XVIII», publicado en el *Semanario pintoresco español* en 1837, José Somoza afirma que «Habia dia de tres metamorfosis en los caballeros. Capa y cofia á la mañana; á lo militar despues, y á la tarde de majo para ir á los toros. Para tan dulce recreo mezclábanse entre la plebe los mas graves personajes con montera malagueña. Y allí se divertían á silbar, ó se desgañitaban á pedir perros. Los teatros (llamados corrales con mucha razon) no ofrecian mayor moralidad ni menos alboroto» [1842, 33].

dole baylar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenian para sus seguidillas, creyeron que bolaba, ó á lo menos se lo figuraban asi segun le veian executar en el ayre; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver baylar al que bolaba, ó segun ellos, al *Bolero*» [1982, 14]. Una vez academizados, estos bailes neofolklóricos, acompañados por guitarras y castañuelas, animan los salones de los aristócratas y aliñan entremeses y sainetes, actuando como expresión de hispanidad en contra de la colonización cultural francesa, una de cuyas expresiones es precisamente la moda de los bailes ultrapirenaicos con la contradanza a la cabeza [cfr. Huertas 2005, 189]. Allá por 1760 un viajero por España del calibre de Giuseppe Baretti, además de apreciar la capacidad difundida entre los españoles de cantar seguidillas *extempore*, observa en Madrid una vasta afición por los trajes, las actitudes y los bailes populares: «He visto a más de seiscientas personas bailar a la vez el *fandango* en ese Anfiteatro y no es posible dar una idea de esa arrebatadora diversión. El entusiasmo que se apodera de los españoles en cuanto suena el *fandango* es algo inconcebible» [2005, 378]. Y según su testimonio el traje de majo, lejos de limitarse a ser el disfraz preferido de la aristocracia con motivo de las mascaradas de carnaval, se alterna con la moda francesa hasta en el atuendo cotidiano de los 'grandes':

> Respecto a los hombres, un caballero viste generalmente al estilo francés, llevando el sombrero bajo el brazo, como hacen en Francia. Pero las clases más bajas se envuelven hasta los ojos en su *capa*, que es un manto marrón que llega hasta el suelo. Los mismos grandes llevan algunas veces esas feas *capas* como disfraz. Quien lleva *capa* lleva también el pelo escondido bajo un gorro de algodón o una redecilla de seda, y encima el sombrero, que es un sombrero con las alas bajadas [2005, 306][5].

---

[5] En otro lugar la descripción del traje de majo/a es más pormenorizada, confiada a las palabras de doña Paula, la guía madrileña del viajero italiano: «En el hombre el vestido consiste en un chaleco ajustado, calzones ajustados, medias blancas, zapatos blancos atados con cintas en lugar de hebilla, el pelo en una redecilla de varios colores y encima una *montera* en vez de sombrero. La *montera* es una gorra de terciopelo negro de corte particular, que se ajusta perfectamente a la cabeza y cubre las orejas. El vestido de la *maja* es una chaquetilla ajustada y abierta por delante,

Otro viajero italiano por España, Giacomo Casanova, asimismo observa en los españoles, «enemigos de lo extranjero», la extensa afición al fandango, «danza verdaderamente seductora», de la que proporciona una descripción apasionada. En Madrid presencia un baile de máscaras, culminado en el

> baile de pareja más loco e interesante que había visto en mi vida. [...] Cada uno con su cada una, danzaban frente a frente, no dando nunca más de tres pasos, tocando unas castañuelas que se sujetan con los dedos y acompañando la armonía con tales actitudes que sería imposible verlas más lascivas. Las del hombre indicaban claramente el acto del amor consumado, las de las mujeres, el consentimiento, el arrebato, el éxtasis del placer. Me parecía que ninguna mujer podía negar nada a un hombre con el que hubiera bailado el *fandango*. El placer que me producía verlo me arrancaba gritos; la máscara que me había llevado allí me dijo que para tener verdadera idea de esta danza había que verla ejecutada por *gitanas* con un hombre que la bailase tan perfectamente como ellas. Pregunté si la Inquisición no encontraba nada que objetar contra esta danza que inflamaba el alma y me respondieron que estaba totalmente prohibida y que no se habrían atrevido a bailarla si el conde de Aranda no hubiera dado permiso. Me dijeron que cuando le daba por no concederlo todo el mundo se iba del baile descontento, pero que se iban elogiándole cuando la permitía [1986, 29-30].

El frenesí imitativo de lo popular sería, pues, un fenómeno todo español, significativo, según Ortega y Gasset, por un lado de la pérdida de ejemplaridad de la nobleza y por otro lado del extraño poder del pueblo para *fare da sé*, viviendo con estilo la cosecha de su propia inspiración, es decir, informándola con calidades estéticas:

---

formando como dos faldillas que cuelgan bajo el pecho en forma de alas, con mangas hasta el puño, una falda corta de cualquier color, un delantal negro, un pañuelo de rayas que les cubre cuidadosamente el cuello, con la redecilla y la montera exactamente como el hombre. Las costuras de ambos vestidos no están cosidas, sino sujetas con cintas. Esto es *à peu prés* el vestido de nuestros majos y majas los días de fiesta, y le aseguro que una persona joven bien hecha parece muy galana con ese vestido» [2005, 376-377].

> Dondequiera la norma fue todo lo contrario: las clases inferiores contemplaban con admiración las formas de vida creadas por las aristocracias y procuraban imitarlas. La inversión de esta norma es la más auténtica enormidad. Pues esta enormidad es la que ha sustentado —no se trata de menos que eso— la vida española durante muchas generaciones. La plebe existía alojada en las formas vitales de su propia invención con entusiasmo, consciente de sí misma y con inefable delicia, sin mirar de soslayo los usos aristocráticos en anhelosa fuga hacia ellos. Por su parte, las clases superiores sólo se sentían felices cuando abandonaban sus propias maneras y se saturaban de plebeyismo. No se trata de minimizar el hecho: fue el plebeyismo el método de felicidad que creyeron encontrar nuestros antepasados del siglo XVIII [1983, 524].

Al enjuiciar el mismo fenómeno, diferente es la hipótesis interpretativa de René Andioc, quien no ve autonomía genética en la figura del majo, puesto que sería el heredero del sistema de valores caballeresco —carácter bravo, valentía, arrogancia, orgullo, ostentación, hombría no ajena a cierta rudeza, todo ello en oposición a la vigente petimetría frívola, amanerada, afeminada—, caducado en la edad del absolutismo ilustrado con su censura de la justicia privada en duelos de honor y con su resemantización del mismo concepto de honor, identificado ahora con la utilidad pública y no ya con la afirmación de la autonomía de un individuo privilegiado[6]. La valentía del galán tan celebrada por el teatro áureo resulta ahora asimilada a la delincuencia y los únicos valientes que quedan son los majos, «cuyos modales gusta de remedar una fracción de esa aristocracia domesticada pero nostálgica» [1987, 166].

Andioc considera, pues, la identificación del caballero con el majo como el producto de un mecanismo identitario de ida y vuelta, puesto que el sistema valorial compartido por las dos tipologías sociales habría pasado del caballero al majo y del majo al caballero. Veamos en las palabras del susodicho estudioso el movimiento pendular de este mecanismo. Por un lado,

---

[6] «Una pragmática de 1757, confirmando otra de 1716, castigaba a los duelistas con pena de muerte y confiscación de bienes (*Novís. Recop.*, XII, 20, 1)» [Domínguez Ortiz 1984, 325, nota 13].

> el majismo auténtico, popular si se prefiere, nace en los barrios bajos del intento más o menos confuso de asimilarse al estamento dominante, al estamento que ha impuesto sus valores a toda la sociedad [...]; porque el majo, en último análisis, es el producto degenerado de la apropiación por el bajo pueblo de las costumbres aristocráticas tal como su espíritu reivindicativo alienado las concibe [1987, 146].

Al respecto, Andioc cita a Cánovas del Castillo: «Los manolos hacían entonces, a modo de parodia histórica, lo mismo que los galanes de Calderón en otros tiempos: torear, rondar, reñir y padecer persecuciones por la justicia. [...] El majismo en suma [...] había ya donde quiera reemplazado a las antiguas caballerías» [1987, 147].

Por otro lado, el majismo aristocrático, lejos de ser el fruto de la influencia de ideas democráticas, se justifica con el hecho de que sus actores

> vuelven a encontrar en el comportamiento del majo parte de esa afirmación de sí mismo o de esa negación de la ley común que antes eran privativas de los privilegiados y luego puso en tela de juicio, al menos en apariencia, el absolutismo. Dicho de otro modo, el majismo aristocrático aparece en último análisis como una forma larvada y alienada de oposición al centralismo y autoritarismo borbónicos, como la expresión estética, si cabe decir, de un tradicionalismo caduco e impotente [Andioc 1987, 159].

Si ya Giuseppe Baretti y Francisco María de Silva habían individuado la génesis del majismo popular en la degradación del código caballeresco[7], Pérez Galdós ya había señalado susodicho movimiento

[7] Al retratar la figura del majo, Baretti observa que éste «es una especie de personaje bajo entre el *poissard* de Paris y el *city-spark* de Londres. Para explicarme mejor, el majo de Madrid es un individuo de clase popular, que viste con esmero, imita los andares de un caballero, parece rudo y amenazante, y usa en toda ocasión un ingenio mordaz» [2005, 376]. A su vez, Francisco María de Silva considera el majismo «una corrupcion moderna de nuestras buenas y loables costumbres [...]. Quando los exercitos y armas Españolas daban la ley al mundo, no se conocia semejante raza. La arrogancia española, que venía à ser el caracter equivalente de aquel tiempo, de donde se ha derivado el origen de la guapeza ò primer magismo, procedia con otra dignidad, aire y espiritu» [1792, 274-275].

pendular al ver en el 'pueblo' una vil parodia de los caballeros, quienes a su vez descienden hasta él una vez perdido su papel histórico. El pueblo, pues, imita como es imitado:

> [...] la rancia aristocracia fue descendiendo, y entonces se la vió acercarce al pueblo, alternar con él, compartir sus fiestas y hablar su lenguaje. ¿Consistía esto, tal vez, en que se había debilitado la rigidez de los principios que constituyó la antigua nobleza por efecto de la difusión de la filosofía y del camino que se iba abriendo en Europa la idea de igualdad? No: el carácter de la nobleza se relajó por la inactividad, porque habían acabado las empresas fabulosas que la crearon; porque había concluido, por causas por todos conocidas, la grandeza histórica de la nación, de que fueron la principal parte. [...] Entonces pierde su papel histórico, empequeñece, se hace familiar, por decirlo así, campea por los salones, se ocupa de aventuras galantes, baja más cada vez, y por último, llega al nivel del pueblo con quien se junta, no para consolarle y apoyarle, sino para imitar su despreocupación y desenfado [1870, 223].

A su vez, Caro Baroja individua la raíz del majismo aristocrático en la comunión de ideales de vida entre cierta nobleza y el pueblo:

> [...] hay mayor conexión entre los ideales de los elementos populares y un tipo de aristocracia, que entre el pueblo y la burguesía y la aristocracia de toga. La razón puede buscarse en que tanto los elementos populares como los elementos aristocráticos coincidentes poseen ideales de vida parecidos y hasta cierto punto arcaizantes, frente a una burguesía acusada de racionalista, modernista, etc. [1980, 68].

Transita este mismo camino interpretativo José Antonio Maravall al observar

> la imitación de comportamientos nobiliarios que han quedado vacíos en la gesticulación del majo, atrevida, ostentosa y desafiante, tres adjetivos de procedencia caballeresca que, antes de la crisis de la estratificación estamental producida por el auge económico y crisis social del XVIII no se hubieran podido aplicar a gentes de una población arrabalera. Se comprende la inclinación —mezcla de complacencia y renuncia— que una clase aristocrática declinante siente

> hacia su réplica aplebeyada, si bien seguramente llena de brío vital [1991, 110].

El resorte motivacional del fenómeno dieciochesco del aplebeyamiento de la nobleza sería, pues, un tradicionalismo que en el pueblo halla su baluarte y que a su vez se explicaría como defensa identitaria frente a la aculturación francesa[8], cultivada por los ilustrados con miras reformistas y por los petimetres con miras exclusivistas[9]. Lo que

[8] No coincidimos con Torrecilla [2004] en eso de que tradicionalismo y aplebeyamiento sean dos tipos diferentes de resistencia identitaria, esgrimiendo el primero la tradición *versus* la modernidad, asociada al modelo cultural francés (pasado/presente), y el segundo el popularismo *versus* el cultismo, asociado a ese mismo modelo (bajo/alto). Más bien reputamos que los dos fenómenos que nos ocupan están interrelacionados, puesto que es precisamente en lo popular donde se busca lo tradicional, es en lo bajo donde se busca el pasado.

[9] El Motín de Esquilache (1766), revuelta contra la prohibición de una manera de vestir castiza que, con su capa larga y su chambergo, facilitaba el anonimato y el escondimiento de armas, «no fue sino la punta del iceberg de una propuesta más amplia contra lo que se entendió como una extranjerización de España y en la que participaron tanto las clases populares como la aristocracia [...]» [Carbayo Abéngozar 2013, 13]. En toda relación intercultural el rechazo que se produce en la cultura subalterna del modelo externo hegemónico es expresión de un etnocentrismo de defensa, mientras que su aceptación pasiva, que hasta puede llegar a la emulación de rasgos culturales no útiles en tanto que símbolos de prestigio, es expresión de la interiorización de la propia inferioridad cultural. Comenta *in extenso* estas cuestiones, contextualizándolas en la España dieciochesca, Torrecilla 2004 y 2008. En cambio Martín Gaite, tratando asimismo de individuar la fuerza motriz del fenómeno que nos ocupa, el aplebeyamiento de la aristocracia, proporciona una clave interpretativa de tipo clasista más bien que nacionalista, apuntando al proceso de vulgarización de los usos galantes a causa de la abusiva apropiación que de ellos había hecho la clase media: «El cortejo, en definitiva, había perdido progresivamente, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, aquel carácter de excepcionalidad, aquel marchamo de distinción que tuvo al nacer, cuando se llamaba chichisveo. Y las mujeres de alto rango seguían necesitando elevarse sobre las de la clase media, distinguirse de ellas, a costa de lo que fuera» [1988, 106]. Perdida su exclusividad, el canon cortesano fue reemplazado por otro, el plebeyo, cuya fascinación radicaba precisamente en su otredad, capaz de embrujar también a los viajeros extranjeros, cuya apreciación de los modales de los majos contribuyó a «destacárselos y descubrírselos a los propios españoles de *élite*, predispuestos —entonces y siempre— a aplaudir con alboroto todo cuanto las directrices extranjeras pudieran marcar como novedad, aun cuando se tratase de riquezas autóctonas» [1988, 99].

nos interesa enfocar ahora es el primer factor, tal vez minoritario pero hegemónico, que en nombre del progreso y de la modernidad fomenta el afrancesamiento y al propio tiempo marca el «divorcio o la falta de corriente magnética entre la gente de letras y el pueblo» [Valera 1961a, 431]. Los divorcistas son los Feijoo, Jovellanos, Iriarte, Samaniego, Moratín, esto es, los reformadores al impulso del ideario ilustrado. Y si bien es cierto el alcance filantrópico de dicho reformismo, concebido en pro de la *res publica*, no menos cierta es su actitud dirigista, sintetizada en el mote «Todo para el pueblo, pero sin el pueblo». En su *Epístola VII* (1797), Meléndez Valdés manifiesta una opinión positiva del 'desvalido labrador', que reputa el fundamento de la vida pública, puesto que con sus afanes y sudor crea «[...] las doradas mieses / en que el Estado su sustento libra». Y lo reputa «por instinto bueno», en contraposición al rico, ocioso y vicioso ciudadano: los dos opuestos tableros del díptico son, pues, la pobreza virtuosa y la riqueza inútil:

Comparad justo, comparad entonces
su honradez, su candor, su sufridora
paciencia, su bondad, con el orgullo
del indolente y rico ciudadano.
Aquél afana, suda, se desvela
del Alba rubia al Véspero luciente,
sufre la escarcha rígida, las llamas
del Can abrasador, la lluvia, el viento;
cría, no goza y sin quejarse deja
que el pan mil veces le arrebate el vicio.
Y el otro, rico, cómodo, abundoso
de regalo y placer, en el teatro,
en el ancho paseo, en el desorden
del criminal festín, siempre al abrigo
del sol, del hielo, con soberbia frente
censura, increpa, desconoce ciego
la mano que le labra su ventura;
y osado acaso... El ocio y el regalo
le hacen ingrato, desdeñoso, injusto;
y su honradez al labrador, paciente.

El mismo díptico ya se observaba en *La despedida del anciano* (anterior a 1787), cuyo pasaje más contundente es «[...] en la sangre /

del pobre el rico se baña»: por un lado los 'ricos hombres' que en la corte «en juegos, banquetes, damas, / el oro de sus estados / con ciego furor malgastan»; y por otro, el 'labrador indigente' que «solo llorando en la parva, / ve el trigo, que un mayordomo / inhumano le arrebata». Es entre los plebeyos donde se encuentra la nobleza, identificada con las virtudes: la del hombre laborioso («Sólo es noble ante sus ojos / el que es útil y trabaja / y en el sudor de su frente / su honroso sustento gana»), la de la mujer casta y la de los hijos obedientes, que acatan al padre cual un dios. Viceversa, «[...] en los altos techos / la discordia su impía rabia / sopla, y tras la vil codicia / a todos los vicios llama». Sabidísimo es que los mismos argumentos vertebran sea *El filósofo en el campo* (1794), donde el poeta aprende «entre los infelices a ser hombre», es decir, entre los campesinos que constituyen «[...] la clase / primera del Estado, la más útil, / la más honrada, el santuario augusto / de la virtud y la inocencia», sea *Los aradores*, donde el labrador, hombre ajeno a la ambición y a las ciegas pasiones, se ennoblece merced a una vida laboriosa y virtuosa[10].

Sin embargo, la virtud del 'pueblo', del 'colono infeliz', resulta afeada —sigue diciendo Meléndez Valdés en la *Epístola VII*— por una 'grosera rudez' y por una 'ignorancia estúpida', que hace que sea inhábil para cuidar de sí mismo y que sea necesaria la intervención a su favor de un poder ilustrado que, amigo, protector y padre, obre con el fin de despedir «el grave yugo que su cuello oprime»:

> El mundo de este poema ya no es el de la poesía bucólica; sus rústicos son seres culturalmente inferiores que necesitan la protección de los seres superiores: el Rey, el Ministro, los Ilustrados. El ser superior, sin embargo, no ha de compartir directamente los 'sudores' del campesino. «Sed en el alma labrador» (v. 165), le exorta el poeta a Godoy. Se trata de simpatizar con el inferior, no de igualarse con él [Polt 1981, 50].

Por el contrario Feijoo, en *Voz del pueblo*, obertura de su *Teatro crítico universal* (I tomo, 1726), enjuicia negativamente al 'pueblo',

---

[10] La ecuación dignidad/utilidad pública y virtud/trabajo, en menoscabo del valor de la sangre, hace que Jovellanos se pregunte en el epígrafe de la segunda sátira a Arnesto *Sobre la mala educación de la nobleza*: «¿De qué sirve la clase ilustre, una alta descendencia, sin la virtud?».

considerado sede de todo desacierto. Urge decir que harto diferente es su noción del término 'pueblo' (y de los términos 'vulgo' y 'plebe', de los que hace un uso sinonímico): siguiendo el rumbo de Cervantes y de Gracián, posee una noción interclasista, que no se limita a indicar las capas socialmente inferiores, sino que indica, independientemente del *status* social, la masa común de las gentes cultural e intelectualmente indiferenciada, «que no se distinguen ni se hacen en nada visibles», para decirlo con las palabras que Larra dedica al concepto de 'vulgo' en su *Tratado de sinónimos de la lengua castellana*; en fin, el hombre-masa de Ortega y Gasset, según observa Bueno Martínez [1966, 102]: los muchos 'ignorantes' contrapuestos a los pocos 'sabios', la 'gran turba de necios' contrapuesta a los escasos 'discretos'. Esto supuesto, impugna Feijoo el refrán «Voz del pueblo, voz de Dios», según el cual la voz común de la multitud sería 'regla de la verdad'. Viceversa, «El valor de las opiniones se ha de computar por el peso, no por el número de las almas. Los ignorantes, por ser muchos, no dejan de ser ignorantes» [1993, 77][11]. Y si el pueblo acierta, ello es o bien por casualidad o bien por luz ajena, lo que legitima su comparación con la luna, que jamás resplandece con luz propia: «No hay dentro de este vasto cuerpo luz nativa con que pueda discernir lo verdadero de lo falso» [1993, 78]. Hace falta, pues, y aquí se aprecia una convergencia entre Feijoo y Meléndez Valdés, una luz prestada, el gobierno de alguna mente, una inteligencia motriz superior.

Impugnador de la autoridad del 'desengañador de España' en su *Anti-teatro crítico, sobre el primer y segundo tomo del Teatro crítico universal* (1729), Salvador José Mañer reputa oportuno sustraer la 'voz del Pueblo' de la identificación con la 'voz común', cuyo cariz semántico somete a revisión crítica, entendiendo el adjetivo 'común' en el sentido de 'vulgar' en vez de 'corriente':

[11] Ya Gracián había expuesto esta idea en *El Criticón*: «Que por ningún acontecimiento se diga que *la voz del pueblo es voz de Dios*, sino de la ignorancia, y de ordinario por la boca del vulgo suelen hablar todos los diablos» (III, 6). Aparte de poner en entredicho este refrán, no deja Feijoo de arremeter contra el refrán como tal: «Nadie fie en adagios. Hay muchos falsísimos, y el más falso de todos es el que los califica a todos por verdaderos, diciendo que son *Evangelios chicos*» (V, discurso V, IV, 9). En la falibilidad de los refranes Feijoo insiste en *Cartas eruditas y curiosas* (tomo tercero, carta I, 1750).

> [...] *la voz común* es aquella que dimana, y se establece en la gente *común*, o plebeya, que ordinariamente llaman vulgo; mas la *voz del Pueblo* procede, y se considera en el *Pueblo*, que se compone de Nobleza, y Plebe, de Eclesiástico, y Secular, en que entran todas jerarquías; y así, no puede tenerse por una propia la *voz común*, que se constituye en solo la plebe, y la *voz del Pueblo*, que se organiza en la misma plebe unida con las demás partes, que componen una República (I, discurso I).

En su *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Teatro Crítico* (1729), Feijoo defiende dicha identificación reivindicando el alcance interclasista no sólo del término 'pueblo', sino también de la expresión 'voz común', que «a cada paso se usa para significar el consentimiento del todo de la República, sin excepciones de clases». Y sigue argumentando que

> [...] si uno dice: *Entre los españoles es voz común que el cuerpo de Santiago está en Galicia*; nadie entiende que se atribuye este sentir sólo a la plebe de España. Ya entiendo de dónde vino la equivocación del Sr. Mañer. Vio que la expresión *Estado común* significa villanaje, y por aquí quiso regular la expresión *Voz común*; sin advertir que el adjetivo *común* (como otros muchos) significa con más o menos limitación, según el sustantivo a que se aplica. Pregúnteles a los Lógicos, si por *razón común* entienden sólo los predicados, que convienen a los entes vulgares; y a los Políticos, si por *utilidad común* entienden únicamente el interés de los Plebeyos (Discurso I, 1).

En realidad, como subrayado en el Prólogo del I tomo del *Teatro crítico universal*, Feijoo posee una idea interclasista, pero no omnicomprensiva, de la 'voz común', y por tanto, del 'pueblo', algo importante en su conceptuación de estos términos, como iremos viendo: «Ni debajo del nombre de *errores comunes* quiero significar que los que impugno sean trascendentes a todos los hombres. Bástame para darles ese nombre que estén admitidos en el común del vulgo [...]».

No deja de destacar este punto Armesto y Ossorio, quien diferencia el concepto de 'pueblo' con respecto a los de 'plebe' y 'vulgo' extendiéndolo ulteriormente hasta entender, más allá de la gente ordinaria, culturalmente uniforme en la ignorancia si bien socialmente mixta, la nación entera, incluyendo a los 'discretos'. En su *Theatro anti-crítico universal sobre las obras del muy R. P. Maestro Feyjoo, de el*

Padre Maestro Sarmiento y de Don Salvador Mañer (1735), afianzándose en la autoridad del latín afirma que los términos 'plebe' y 'vulgo' indican a las gentes de *infime sortis*, mientras que el término 'pueblo' indica «todas las gerarquías, es a saber, Nobles, Plebeyos, Eclesiásticos, y Seculares, Discretos, Ignorantes, Caballeros, y Tribunales» (1735, 17-18), consecuentemente «*la voz del pueblo es regularmente verdadera*» (1735, 17). La misma extensión semántica y la misma reivindicación se aprecia, a propósito de la expresión 'voz común', en otro impugnador de Feijoo: en sus *Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras del RR. P. Maestro Fr. Benito Gerónymo Feyjoo* (1749), Francisco Soto y Marne critica el uso promiscuo de los términos 'pueblo', 'plebe' y 'vulgo' y, aun admitiendo la identificación entre 'la voz del pueblo' y la 'voz común', dilata la acepción de ambas expresiones englobando a los 'doctos', lo que justifica su defensa:

> La *Voz Común* siempre se ha merecido el aprecio y asenso de los verdaderos Críticos, porque comprende la brillante Clase de los Doctos, cuyo circunspecto juicio examina, pesa y gradúa la cualidad del concepto. En esta prudente circunspección se funda aquella máxima de *Vox populi, Vox Dei* [...] y como la *Voz del Pueblo*, o la *Voz Común*, comprende la sabia, celosa circunspección de los Prelados Eclesiásticos, Magistrados y Varones Doctos, cuya razón natural, ilustrada a iluminaciones de la reflexión, experiencia, y literatura, previene los aciertos del asenso con las críticas circunspecciones del juicio; lo formamos, con razón, de que, por lo regular, acierta la *Voz del Pueblo* [1749, I, 66-67].

Diferentemente, en Feijoo la noción de pueblo puede ser paralelizada a las de vulgo y de plebe ya que, por muy extensa que sea al admitir una transversalidad de tipo social, excluye la totalidad de la población a la luz de una línea divisoria de tipo culturológico, que discrimina entre los engañados y los desengañados. Y si bien es cierto que el macrosector del pueblo/vulgo/plebe puede incluir a los eruditos, ello ocurre toda vez que desconozcan el método experimental[12],

[12] Los errores corrientes, las falsas opiniones compartidas y las supersticiones comúnmente creídas hacen que «todos los hombres [sean] vulgo, sin otra distinción que la de vulgo alto y vulgo bajo» (V, discurso V, II, 6). Una de las supersticiones no sólo más antigua, sino también más difundida es, por ejemplo, la de la fascina-

llegando de tal manera a integrar el gremio de los engañados, mientras que el microsector de los desengañados queda afuera del susodicho tríptico nocional, que resulta, pues, indefendible[13]. La misión del microsector es la de obrar en pro del bien común, actuando como vanguardia capaz de alumbrar al macrosector para sacarlo de sus errores, a partir de una concepción elitista de la cultura, cuyo dictado es «hablar con los muchos, y sentir con los pocos», según afirma Feijoo en el *Prólogo* del segundo tomo de su *Teatro crítico universal*. La intención es, pues, la de educar al pueblo elevándolo y no la de se-

---

ción, a cuyo atavismo se añade, pues, el sufragio de muchos hombres, incluyendo a los doctos, tanto teólogos como médicos: se trata de una creencia «nacida y criada entre gente ignorante y ruda y supersticiosa y comunicada después, por falta de reflexión, a los de más capacidad» (V, discurso V, IX, 22-23). El mismo extenso consentimiento se observa en materia de temporales: «no hay cosa más válida entre rústicos y no rústicos, que esperar las mudanzas del tiempo en determinados día de luna» (V, discurso V, XI, 10). Si en el Prólogo del I tomo del *Teatro universal* Feijoo dice que harto vulgo hay entre los que entienden el latín, en el discurso *Uso de la Mágica* pone en tela de juicio, no sólo la 'voz común', sino también la autoridad de la palabra escrita, observando la existencia de vasos comunicantes entre una y otra: «En materia de hechicerías, tanto como en la que más, circulan y se propagan las fábulas del Vulgo a los Escritores y de los Escritores al Vulgo» (II, discurso V, I, 2). Y en la *Ilustración apologética* insistirá en que errado es «[...] el concepto de que sólo es vulgo el que viste gabán o polaynas. Señor Mañer, para el efecto que aqui se trata, hay algún vulgo metido de gorra entre las Pelucas, entre las Togas, entre los Bonetes, entre las Capillas. Y para decirlo de una vez, ni aun se escapan de ser vulgo algunos de los que se precian de Escritores, y muchos de los que se meten a Tertulios» (discurso V, 1).

[13] Como ulterior muestra del proteísmo del término 'pueblo' sería el caso de poner sobre el tapete el informe *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790) de Jovellanos, cuya noción de 'pueblo' bascula entre el sentido interclasista de 'población' —en la que distigue dos clases según un criterio socio-económico: una que trabaja, es decir que vive de su trabajo, y una que huelga, es decir que vive de sus rentas, *alias* clases pudientes, clase rica y proprietaria, los nobles, etc.— y el sentido clasista de 'plebe', 'gente pobre', etc., sentido que figura por ejemplo en estos lugares textuales: «Ni este medio [el teatro] dejaría de mejorar la educación del pueblo, en cuya conducta tiene tanto y tan conocido influjo la de las clases pudientes» [1967, 116]; «Esta carestía de la entrada alejaría el pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas, estén en hora buena abiertas a todo el mundo; pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa» [1967, 128-129].

cundarlo bajando a él, según un radical vuelco de perspectiva con respecto a la política cultural que en el ámbito del teatro barroco había vertebrado el 'arte nuevo de hacer comedias' y que seguía vertebrando sus extensiones dieciochescas, mereciendo la desaprobación de Luzán y de Jovellanos, quien manifiesta toda su repulsa por el imperio, en la escena española, de la lógica de la 'utilidad pecuniaria' en detrimento del 'bien moral' [1967, 112].

Jánica es, pues, la faz de esta época, dividida entre popularismo y elitismo. Elitismo que desautoriza toda introversión casticista de suerte que en los ambientes ilustrados se deshace el abrazo entre lo culto y lo popular, que, perdida ahí su fuerza expansiva, deja de rebasar fronteras. Sigue comentando Ortega y Gasset que

> [...] España entera hallábase dividida en dos grandes partidos: de un lado la inmensa mayoría de la nación, sumergida en lo castizo, impregnada de él y su entusiasta; de otro, unos cuantos grupos de contingente númericamente escaso, pero formados por los hombres de más calidad —algunos nobles, hombres de ciencia, gobernantes y administradores—, educados en las ideas y gustos franceses que dominaban Europa entera y para quienes las costumbres populares de España representaban una ignominia. [...] Los «ilustrados» combatían el majismo, procuraban, y a veces conseguían, la supresión de las corridas de toros y atacaban fieramente al pobre Ramón de la Cruz, que con sus sainetes sostenía la *manolería* en las tablas. [...] Para los nobles la vida popular es una bella forma posible de jugar a la vida. Les divierte, les place contemplarla, representarla, sumergirse por momentos en ella precisamente porque es otra. Los «ilustrados», aunque no puedan menos de dejarse tocar en algún punto por esa misma afición a lo popular, la rechazan como conjunto. Lo castizo es el mal, es la barbarie, es lo que la irracionalidad de la historia azarosamente ha formado. Está ahí, como todo lo que simplemente «está ahí», para ser reformado [1983, 529 y 534].

Y si bien es cierto que el europeísmo de los ilustrados no constituye, según observa Di Pinto, el único momento extranjerista en la historia de la cultura española (pensemos sólo en los influjos franco-provenzales en la creación lírica del Medioevo y en el italianismo culminado con Boscán y Garcilaso), sin embargo se diferencia por no limitarse a representar una elitaria moda literaria, pretendiendo marcar una profunda crisis de conciencia:

> La differenza [...] tra quegli altri momenti 'europei' [...] e questo, sta nel fatto che i primi restavano limitati a circoli squisitamente letterari o ad ambiti culturali di più diffusa erudizione, ma sempre a carattere aristocratico, che non sollecitavano né una partecipazione né una modificazione dell'ambiente intorno; mentre il Settecento pretende a un significato del vivere, a trasformare sostanzialmente il carattere spagnolo, che ritiene inadeguato allo spirito dei tempi, a cambiare —in una parola— la 'dimora vitale' degli Spagnoli [1964, 62-63].

El enfrentismo entre los dos rebaños —los partidarios de la tradición y los partidarios de la renovación— protagoniza los escritos de quienes, animados por un espíritu innovador y reacios a toda cerrilidad nacionalista y tradicionalista, someten a una crítica candente el plebeyismo de los señoritos. Crítica que se cultiva tanto a nivel de los decretos reales y del opinionismo periodístico como a nivel de la creación literaria. Baste pensar en una real orden de 1784 en contra del

> abuso de disfrazarse de día y de noche varias personas de distinción, con degradación de su clase, con unos capotones pardos burdos o de otros colores, muy sobrepuestos de labores ridículas pespunteadas o bordadas de varios colores chocantes, con embozos de bayeta u otra tela equivalente, y que este trage en Castilla sólo lo han usado los gitanos, contrabandistas, toreros y carniceros, con quienes se equivocan las personas de distinción que lo usan [cit. en Andioc 1987, 157].

En *El Pensador*, Joseph Alvarez y Valladares (José Clavijo y Fajardo) subraya polémicamente no sólo la afición a disfrazarse de majos de los aristócratas, sino también el carácter hiperbólico del disfraz, la ostentación del yo secundario:

> Vm., Señoras, suelen admitir a su trato y a su amistad, y tal vez a su favor, a una casta de hombres cuyos esfuerzos sólo miran a degenerar de lo que son: a unos entes que procuran hacer gremio separado y el más bajo de la sociedad: en fin a unos monstruos que, malhallados con un nacimiento distinguido, solicitan oscurecerlo tomando el traje, el tono y las acciones de *Majos* [...] Si VMS se aprovechasen de su discernimiento, y no se dejasen arrastrar por la costumbre, no concederían su trato, ni su amistad a unas gentes cuyo gusto depravado

> consiste en confundirse con la canalla; y que desmintiendo su origen, y huyendo de parecerle a las personas de su clase, hallan sus delicias en frecuentar e imitar a la escoria del Pueblo; pero Vms. suelen no entenderlo así, y en vez de mirar con desprecio a unos hombres cuyo trato grosero debía ofenderlas, y cuyas palabras y acciones indecorosas son el escándalo y la vergüenza de los estrados, no faltan algunas Señoras que hagan profesión pública de Majas. [...] Estas gentes envilecidas en el frecuente trato con sus modelos, piensan con la misma bajeza que ellos; y no poca veces los exceden, empleando en la imitación mejores potencias. Las cátedras de su instrucción están en la Plaza de los Toros, en las casas del juego y en las miserables chozas de los arrabales. En tales Escuelas aprenden el modo de hablar, y de conducirse, y desde ellas suelen pasar a los estrados a poner en práctica su conducta licenciosa, y su lenguaje bárbaro, e indecente. Lo peor es que sus desacatos hallan a veces un acogimiento afable, y benigno [...] y que pasan por gracias los resabios más despreciables. [...] Así vemos entre las gentes de distinción no pocas Majas y Majos sin número [1762, tomo I, pensamiento XIII].

Mucha tinta ha hecho derramar enconadamente el aplebeyamiento de los aristócratas. Así se expresa el autor del *Discurso LXXIX* de *El Censor* (1781):

> [...] se echa de menos hace algun tiempo la gravedad de la Nacion Española: aquella gravedad, por la que fue tan murmurada, ó sea envidiada, en el siglo proximo pasado. [...] Las Damas y hasta las Señoras mas encumbradas están convertidas en otras tantas majas, confundiendose de modo en su trage, en su conversacion y en sus modales con esta despreciable clase de gentes, que mas que todas ellas juntas infunde el respeto debido á su sexo una simple Modista francesa, y llegando a tal punto la degradacion de sus respectivas Mercedes, Señorias y Excelencias, que quando están con el cigarro en la boca no es quando mas se parecen á las mugeres mas soeces de la ínfima plebe [1781, 216-217].

Si en su panfleto *Pan y toros* (1793) León de Arroyal censura abiertamente al lascivo petimetre y al vil casado que permite a su esposa el deshonroso cortejo, no deja de dirigir sus flechas al 'crudo majo' que hace alarde de la insolencia, a la 'desgarrada manola' que hace gala de la impudencia, al 'chispero indecente' y, mucho más, a

los nobles aplebeyados, afanados en proteger a porfía a los hombres más soeces de la república, en honrar a los toreros y en «proporcionar el bárbaro espectáculo de la corrida», fiesta promiscua donde la tabernera se mezcla con la grande, el barbero con el duque, la ramera con la matrona [1971, 28-29].

Piénsese, además, en Cadalso, quien, en la VII carta de sus *Cartas marruecas* (1774), al abordar la cuestión de la educación de los jóvenes aristócratas, ya había satirizado la tipología social del señorito 'acanallado': aquí, un caballerete gaditano de ventidós años quien, rehusando toda cultura militar e histórica, se conforma con saber leer un romance y tocar por seguidilla y no pide más que disfrutar en el cortijo de su abuelo de una 'juerga' flamenca, protagonizada por algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos, y por el tío Gregorio, carnicero, quien con su

> [...] voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperas, frecuentes juramentos y trato familiar, se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar los velones, decir el nombre y el mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de las manos cuando bailaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino. [...] Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente: sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cúal había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¡Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento! Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome, me dijo con lágrimas en los ojos —Sí señor [1997, 106].

Esta carta posee un elevado valor documental, tratándose tal vez del primer testimonio literario del fenómeno musical del flamenco, además de un retrato criticista del fenómeno social del plebeyismo aristocrático, asimismo blanco polémico de Jovellanos, quien, en la sátira primera *A Arnesto* (1786), no omite criticar, entre otros vicios sociales, el contagio de la majeza entre las usías, fenómeno al que

contribuye la personalidad artísticamente tan enduendada de la Caramba, como lo atestigua la moda lanzada por la famosa tonadillera de una moña colorada puesta sobre la cofia y llamada precisamente la 'caramba'[14]:

> [...] la que olvidando su orgullosa suerte
> baja vestida al Prado, cual pudiera
> una maja, con trueno y rascamoño,
> alta la ropa, erguida la caramba
> [...].

A la artífice de esta moda Jovellanos alude también en la segunda sátira, *Sobre la mala educación de la nobleza* (1787), un más amplio retrato polémico del 'majo de lujo':

> ¿Ves, Arnesto, aquel majo en siete varas
> de pardemonte envuelto, con patillas
> de tres pulgadas afeado el rostro,
> magro, pálido y sucio, que al arrimo
> de la esquina de enfrente nos acecha
> con aire sesgo y baladí? Pues ése
> ése es un nono nieto del rey Chico.
> Si el breve chupetín, las anchas bragas
> y el albornoz, no sin primor terciado,
> no te lo han dicho; si los mil botones
> de filigrana berberisca, que andan
> por los confines del jubón perdidos,
> no lo gritan; la faja, el guadijeño,
> el arpa, la bandurria y la guitarra
> lo cantarán; [...]
> [...] Sus dedos y sus labios,
> del humo del cigarro encallecidos,
> índice son de su crianza. Nunca

---

[14] En la tonadilla *Los duendecillos* de Pablo Esteve, la Caramba se enorgullece de haber lanzado una moda capaz de enseñorearse de las usías, creando la tipología de la peti-maja, «un compuesto de dos contrarias». A esta moda no dejan de referirse Cadalso en sus comentarios, Ramón de la Cruz en sus sainetes y Goya en sus retratos [cfr. Rodrigo 1987, 94].

pasó de B-A ba. Nunca sus viajes
más allá del Getafe se extendieron.
Fue antaño allá por ver unos novillos
junto con Pacotrigo y la Caramba.
[...]

Debida a cocheros, lacayos, fregonas, zurcidoras, truhanes y otros bichos, su única ciencia consiste en las diversiones y en el saber taurino: desconoce la historia y la geografía, pero no las empresas de Romero o Costillares, famosos toreros de la época, ni «la sal, el garabato, el aire, el chiste» de la divina Ladvenant y ni siquiera los desplantes de la jota, de la guaracha y del bolero. Al respecto es curioso observar que Jovellanos, con ser Jovellanos, cultiva privadamente una afición por lo que públicamente censura, con merma de su uniformismo cultural. En efecto, según las *Memorias para la biografía del Sr. Jovellanos* (1812) de González de Posada, «una voz sonora, clara y entonada le llamaba a imitar las arias y seguidillas de María Ladvenán [*sic*], acompañándose con una guitarra, y ya entonces formaba una colección de seguidillas discretas, que 30 años después aumentó considerablemente hasta imprimirse en muchos volúmenes» [cit. en Caso González 1974, 64][15]. Ello no obsta para que, en *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790-1796), Jovellanos se resitúe en el papel de censor: «¿Qué otra cosa nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los *dioses* y las *ninfas*; nosotros los *manolos* y las *verduleras*» [1967, 123]. Tablas que asimismo hacen indignar a Samaniego en tanto que responsables del contagio del majismo que, cultivado por los saineteros de la hueste de don Ramón de la

[15] La misma afición se anida en Iriarte, quien, al relatar su 'viaje higiénico' a la Alcarria en una carta dirigida al Marqués de Manca, se gloria de haber introducido las seguidillas en los bailoteos nocturnos, «domando y amaestrando los bailarines de ambos sexos» [cit. en Rodrigo 1987, 46]. El embrujo que seguidillas y fandangos ejercen en los ilustrados, muy a su pesar, lo desenmascara Simón, el majo-usía de *El deseo de seguidillas* de Ramón de la Cruz: «Amigo, lo que yo veo / (y a un ladito adulaciones), / que los mismos extranjeros / y paysanos que nos culpan / y hacen ascos, en oyendo / unas buenas seguidillas / se levantan del asiento / y al ver bailar el fandango / les da convulsión de nervios» (vv. 116-124).

Cruz, así resulta anatemizado en el *Discurso XCII* de *El Censor* (1786):

> Las majas, los truhanes, los tunos, héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a la escena con toda la pompa de su carácter, y se pintan con toda la energía del descaro y la insolencia picaresca. Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan o se disculpan, y sus insultos se celebran y se encaraman a las nubes. Vm. los ve representar siempre encumbrados, siempre provocativos, siempre irreverentes con la justicia, siempre insolentes con la nobleza. ¡Qué mofa, qué burlas, qué escarnio no sufren de su parte los que llaman *usías*! Jamás los verá Vm. que no salgan silbados, escarnecidos y apaleados. [...] ¿Y quién duda que a estos modelos se debe también aquel resabio de *majismo* que afecta hasta las personas más ilustres de la corte? Compare Vm., pues, la preferencia que se inspira a este traje y modelos truhanescos con el escarnio que se hace de nuestros trajes y estilos. ¿Qué razón hay, por ejemplo, para ridiculizar el traje de abate, admitido en el uso de las naciones más cultas, autorizado con el ejemplo de las personas más condecoradas y en ninguna manera merecedoras de menosprecio? Lo mismo digo en punto a ciertas profesiones que son objeto de la invectiva de nuestros sainetes. ¿Es posible que nunca se ha de pintar un médico que no sea ignorante y vilmente interesado, un abogado que no sea prevaricador, un escribano que no sea falsario, un alguacil que no sea un ladrón? ¿No es esto adular las preocupaciones populares que se debieran combatir? ¿No es esto envilecer las más honradas profesiones? ¿No es esto llenar de rubor a los dignos ciudadanos que las ejercen? [1898, 88-90].

Y en cuanto a las tonadillas:

> En ellas verá usted comprendidos todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que les son peculiares. Este sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescados, dieron origen a estos pequeños melodramas: entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas, pero los majos faltan rarísima vez de estas composiciones. [...] Allí verá V. tratadas a las usías de locas, a los mayorazgos de burros, a los abates de alcahuetes, a las mujeres de zorras y a los maridos de cabrones» [1898, 91-92].

El diplomático francés Barón de Bourgoing, viajero por España entre 1777 y 1795, al observar el protagonismo en los sainetes y en las tonadillas de dos clases de personas 'genuinamente nacionales': majos y gitanos, asimismo comenta que

> [...] los espectadores más indulgentes lamentarían que los majos y majas sean así acogidos en escena y que conserven su atractivo hasta en los mismos círculos de la buena sociedad. Hay hombres y mujeres de distinguido rango que toman por modelos a estos héroes del populacho; adoptan su porte, sus modales, sus inflexiones de voz y se sienten satisfechos cuando logran un exacto parecido. [...] Esta clase de gente [los gitanos] ha sido tolerada hasta nuestros días y se la presenta en el teatro en papeles que tienen el atractivo encanto de la originalidad, pero cuya consecuencia es familiarizar al público con el vicio, adornado con las galas de la alegría [1999, 510].

Ya Ignacio de Loyola Oyanguren había denunciado el hecho de que «[...] en los tales entremeses, bailes o sainetes, que llaman, se hace apreciable el vicio; sabrosa la indecencia, hermoso el despego, y comunicable la misma indecente ridiculez, que dicen se corrige» [1750, 108]. Muy de acuerdo con esta orientación crítica, Santos Díez González argumenta, en su dictamen sobre el majismo en tonadillas y sainetes (1792), que con piezas de la categoría de *El Manolo* de Ramón de la Cruz se ha conseguido celebrar a los majos en vez de hacerlos objeto de abominación; se ha conseguido aumentar la celebridad de sus costumbres, más dignas de olvidarse que de cantarse:

> En todas o casi todas las piezas cuya materia son acciones de personas de los Barrios de Madrid he visto siempre representarse delitos de robos, palos, puñaladas, borracheras, bailes indecentes y poco o ningún temor a la justicia, y prontas disposiciones para motines y alborotos. Y por más que los poetas concluyen con alguna pena en contra de los delincuentes, no sé que en el teatro sea tolerable la pintura desnuda y viva de unas costumbres tan ruines [cit. en Subirá 1928-1930, I, 308-309].

El mismo año, en el *Plan de reforma del teatro* dirigido a Godoy, Leandro Fernández de Moratín igualmente observa que en el sainete

> [...] se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tipicalleros, besugueras, traperos, pillos, rateros, presidiarios y, en suma, las hezes asquerosas de los arrabales de Madrid; éstos son los personajes de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquellas gentes, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a la vista del vulgo ignorante que los aplaude porque se ve retratado en ellos [1973, nº. 35].

Y en el *Discurso preliminar* a sus *Comedias*, aun admitiendo que Don Ramón de la Cruz es el único de quien puede decirse que se acercó a la índole de la buena comedia gracias a «la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo», lo critica por haber perdido de vista muchas veces «el fin moral que debiera haber dado a sus pequeñas fábulas: prestó al vicio (y aun a los delitos) un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes» [1857, II, 317]. Viceversa, todo debería hacer el poeta cómico menos que deleitarse «en hermosear con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono» [1857, II, 322].

En opinión de sus contemporáneos, Ramón de la Cruz contribuiría, pues, a la construcción del valor modélico de la majeza. A falta de poder desarrollar un análisis de su teatro, bástenos con dejar constancia de que, en contra de este planteamiento crítico, parte de la crítica posterior reivindica su reformismo ilustrado, puesto que no dejaría de ejercer una acusada moralización. Según José María Sala [1973], los sainetes de nuestro autor efectivamente proceden de la tradición entremesil, mas traicionando su fundamental actitud a-moral. Y fines moralizadores en la misma tónica del reformismo ilustrado son los que José M. Caso González reconoce al quehacer teatral de Cruz:

> Se puede decir que Cruz es un ilustrado que persigue literariamente el mismo ideal artístico que los autores que he citado, pero que no cae en la manía del clasicismo a ultranza. Si acaba encontrando en el sainete su mejor medio de expresión, será sobre la base de hacer de cada sainete una piececita satírica, con la misma finalidad de los es-

> critores de comedias clasicistas: presentando estilizadamente los personajes sobre los que recae algún vicio o alguna mala costumbre y castigándolos al final [2005, 112].

En la misma línea interpretativa, Vilches de Frutos reputa que el sainetista

> [...] consiguió hallar la fórmula adecuada para propagar muchas de las grandes ideas definidas por los ilustrados [...] intentó plasmar las costumbres de los nobles, burgueses y el pueblo llano, pero sus intenciones fueron más allá de un puro reflejo, ya que no sólo realizó una crítica mordaz hacia determinadas actitudes de los personajes, sino que planteó unos arquetipos que dejaban entrever cuáles eran los comportamientos más cercanos al ciudadano ideal y al bien común de la colectividad [1984, 185-186].

De esta acusada moralización no quedaría a salvo ninguna categoría social, ni siquiera la del majo, como observa Pérez Galdós

> Don Ramón de la Cruz reprende frecuentemente a esa clase de héroes el vicio de la taberna; muchas veces les pone en manos de la justicia; otras les presenta castigados por personajes de la misma laya; burlados en sus amores, y casi siempre, discurriendo con acierto, no les da más correctivo que la repugnancia y horror que inspiran sus caracteres, no siempre disimulados con la sal del chiste y lo jocoso de las empresas [1871, 45].

Sin embargo, el nuevo 'retratista de Madrid' no se abstiene de introducir un *caveat*, relativo a la representación de la maja:

> [...] altiva, desenvuelta, de una audacia franca y simpática, con una ingenuidad asombrosa en el vicio, con cierta firmeza de carácter y una especie de pundonor a su manera, llevado al último extremo de intransigencia. La maja parece como una corrupción de la antigua mujer española, y es un tipo en que resplandecen, juntamente con el vicio a que su condición social la ha llevado, algunos rasgos de carácter de aquellos que fueron adorno y orgullo de las nobles damas del siglo XVI. [...] detrás de su desvergonzada y airosa facha, detrás de sus dichos atrevidos y picantes, se ve siempre no sé qué de gran dama. [...] está tan orgullosa de su clase, que no se cambiaría por las muje-

> res de más alta condición, en quienes ve marcados síntomas de extranjerismo [...] [1871, 41].

En efecto el mismo Ramón de la Cruz, al defenderse de las críticas que Pietro Napoli Signorelli no le ahorra en su *Storia critica de' teatri antichi e moderni*[16], admite cierta 'estilización' en su representación a lo vivo del populacho de Lavapiés y de las Maravillas, en la medida en que subraya su carácter decente, no 'descorregido':

> Para que nadie por esta relación forme, como pudiera, juicio de que mi tosco pincel solo se ha empleado en estas humildes copias, se presentan las 15 piezas de los dos primeros volúmenes de mi teatro, sin Lavapies, sin Maravillas, sin presidarios, sin borrachos, y sin arrieros ni escenas de su costumbres; y seguramente que Mr. de la Bruyer no hablaba por mis obras, que no conoció; y las piezas que deseaba excluir, serían las muchas que pudieramos citar Griegas, Latinas, Italianas, Francesas, Inglesas & c. que retratan costumbres de la ínfima plebe de sus naciones, y que en las imágenes, las palabras, y los ademanes son más libres, y por consecuencia más dignas de corrección o reforma. Nada la necesitaba tanto como la Botarga, y la Mascarilla del Arlequín italiano y sus confarsantes, más importunos, más intrigantes de amores indecentes, casamientos clandestinos, estafas, y burlas pesadas a los ancianos, que todos nuestros Graciosos, y siempre más escandalosos, y peor intencionados en las acciones y los gestos [1786, XLIV-XLV].

Palpable con toda claridad en los sainetes *El deseo de seguidillas* y *El hospital de la moda*, el aura de simpatía que envuelve la majeza se explicaría por representar, con su castizo narcisismo cultural, una expresión de afirmación etnocéntrica en función antagonista con respecto al extranjerismo petrimetril, como observa Galdós. El majo ofrece un paradigma idealizado de autenticidad cultural:

> [...] existía esa demanda: la de personajes que, para el público, se convirtiesen en el reverso positivo del petimetre. [...] se reclamaba

[16] «Quest'autore ha felicemente copiato dal vivo il popolaccio di Lavapiés e de las Maravillas, los Arrieros, cioè i mulattieri, i furfanti usciti da Presidi, gli ubbriachi, e simil gentame che fa stomaco anzi che piacere, e che il giudizioso M. de la Bruyere voleva affatto esclusa dal buon Teatro» [1775, III, 413].

> una presencia que aglutinara los deseos de quienes querían que la irisión y burla del petimetre —y lo que él significaba— tuviese también la réplica de un modelo a imitar, y para ello se hizo necesario entronizar a alguien en el que pudiera reconocerse lo más genuino y propio del país [González Troyano 1996, 483].

Algo que evidentemente choca con las instancias reformistas de los ilustrados, quienes, si por un lado aborrecen la figura en la que se extrema el señoritismo de los afrancesados por su ridiculez y por ser expresión del ocio improductivo de cierta nobleza parasitaria y de sus émulos[17], por otro lado no pueden menos de satirizar la figura en la que se extrema el plebeyismo de los tradicionalistas. Francisco Lafarga observa que «si bien hay un intento moralizador, cuesta trabajo imaginar a Ramón de la Cruz como un autor ilustrado, por su apego a las formas tradicionales, tanto en lo literario como en lo social y moral. Y, además, el carácter habitualmente cómico, cuando no burlesco, del sainete, produce el que a menudo quede amortiguada la fuerza de la crítica» [2003, 23-24].

Ahora bien, no se limitan, los ilustrados, a criticar la representación 'decorosa', hermoseada de la majeza, sino que sabotean, al abrigo del gusto neoclásico, todo atisbo de aquel caudal musical y coréutico de tipo folklórico que tanto había vigorizado el teatro de los mayores dramaturgos barrocos, con Lope a la cabeza, y que seguía vigorizando el teatro menor. Sin embargo, «[...] si bien es cierto que la interpolación de tonadillas iba en contra de la regla neoclásica que aconsejaba no incluir elementos que distrajesen la atención del público en el asunto planteado, también resulta manifiesto que la afición del público a estos elementos era uno de los aspectos que más le acercaban al teatro postbarroco, tan atacado por los neoclásicos» [Vilches de Frutos 1984, 191].

Pasando ahora a un punto de vista más estrictamente poético, vemos que entre la clase culta la creación popular cae en desgracia por

---

[17] Entre otras cosas, véanse *El galán y la dama* de Iriarte, *El chivo afeitado* de Samaniego y *La petimetra* de Fernández de Moratín. Con mayor razón, la polémica antipetimetril se anida en la vertiente popularista, como en los casos de los sainetes de Ramón de la Cruz *Manolo*, *El hospital de la moda* y *El petimetre*, o bien en el caso de *La definición del petimetre* de Juan Pablo Forner. Además, *Impugnación católica y fundada a la escandalosa moda del chichisveo* de Cenicero (1737).

ser ajena al extremismo formalista y academicista del muy culturizado credo neoclásico y por lo general se acoge en su alveo natural, la tradición oral, sembrada de seguidillas, coplas y romances [cfr. Sánchez Romeralo 1986]. Al rendir tributo a las reglas, al artificio, al buen gusto, a la sencillez sí, pero con gracia, a la claridad sí, pero sin bajeza, el ideal estilístico neoclásico no simpatiza gran cosa, por ejemplo, con la tradición de los anónimos romances viejos, que el compilador del *Romancero general* (I, 1849; II, 1851), Agustín Durán, definirá naturales, espontáneos y sencillos, pero rudos, inartificiosos, desalmidonados, antiacadémicos, sin colorido ni ornato, libres de toda imitación erudita, ajenos a toda pretensión literaria, faltos de orden lógico en la expresión de las ideas y de enlace en los pensamientos, rimados sólo porque se imprimiesen en la memoria y dotados de una versificación irregular (un primitivismo que no impide que en pleno clima romántico sea Durán sea el Duque de Rivas aprecien de esta forma poética, la más indígena, el carácter de originalidad e independencia, esto es, de nacionalidad[18]):

> En cuanto a las formas que los califican, diremos que apenas se les percibe más artificio que el de la medida y rima que les es propia y los distingue de la prosa pura, y aun eso conservadas cuando naturalmente y sin esfuerzo se prestan al improvisador; mas desobedecidas y cambiadas sin escrúpulo, si no se le ocurre pronto, o tiene que vencer dificultades. Si alguna se le opone que pueda detenerle en su carrera, salta por ella, rompiendo la medida, cambiando la rima, o en

[18] En el «Discurso preliminar» al *Romancero de romances caballerescos e históricos* (1832), Durán no opina temerario conjeturar que el romance fue «la primera forma métrica que después de la conquista Arabe y el olvido de la lengua Latina tomó nuestra poesía castellana [...]» [1832, XVII]. Los romances constituyen, pues, una poesía original, nacional, «tan facil, sencilla, natural y acomodada á nuestro idioma, que hasta el hombre mas rústico e iletrado, sin un grande esfuerzo de imaginación, podria componer las informes é inconexas narraciones con que se han conservado las fábulas, historias y tradicion popular que en ellos se contienen» [1832, XVII]. Espejo de la civilización española, en ellos «se ven retratados, aun mejor que en la historia, las costumbres, las creencias, las supersticiones de nuestros mayores, y la idealidad con que el pueblo concebia el heroismo, la lealtad y el valor: allí se ve tambien el modo esencial y original de existir propio de aquella sociedad [...]» [1832, XIX].

> fin haciendo prosa cuando la dificultad no cede a tiempo. [...] expresándose [los romances populares] en una jerga inculta, que solo hablaba el vulgo, se observa en los de los primeros tiempos mucho desorden y arbitrariedad en la manifestación de las ideas, y en el modo de enlazarlas para que formen un discurso terso y seguido. De aquí el suprimirse continuamente las conjunciones, de aquí lo corto de las pausas en los periodos, lo aislado de los pensamientos y las repentinas transiciones [...] [Durán 1849, XLIII].

Y si es cierto que en su vertiente artística el romance resulta engalanado con todos los atavíos de la buena poesía y dotado de esmero en la versificación, no deja de poseer, según sus detractores, limitaciones intrínsecas. Contra el uso del romance *tout court* trinará indignado el «preceptista de la fracción más extremada y recalcitrante del neoclasicismo», que dijera Menéndez Pelayo [1991, I, 1441]: Josef Gómez Hermosilla, quien, en el capítulo *De los poemas llamados menores, y de nuestro romances* de su *Arte de hablar en prosa y en verso* [1826, II, 176-187], denuncia la inadecuación de este metro para las composiciones graves y sublimes (himnos, odas, epopeya), dedicadas a solemnizar las proezas de los héroes, las maravillas de la naturaleza y las alabanzas del Altísimo. Y ello debido a varias razones. Aun admitiendo que pueda ser susceptible de toda elegancia bajo el punto de vista retórico, el romance consta de una versificación fácil, parasilábica y monótonamente asonantada y, por su brevedad, de un corto vuelo fraseológico: «[...] aunque venga á escribirle el mismo Apolo, no le puede quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo, ni el aire, ni el sonsonete de *jácara*, ni extender en él y variar los períodos, cuanto piden alguna vez las epopeyas y las odas heróicas». El principio del decoro, que impone una línea divisoria relativa no sólo al estilo sino también a la clase de metro, obliga a que a «lo grandioso del concepto» corresponda una «brillante, pomposa, y dificil versificación», esto es, «el endecasílabo suelto [...], las octavas, las estrofas líricas compuestas de endecasílabos y heptasílabos combinados y aconsonantados de diferentes maneras, los dificiles tercetos [...]». A estas razones formales intrínsecas se suman sea razones formales extrínsecas sea razones argumentales. En efecto, dista de ennoblecer la forma poética que nos ocupa el hecho de estar asociada a tonadas populares tales como las tiranas y las cachuchas, que impiden toda ilusión épica o lírica. De igual modo la vuelve inservible para las odas sublimes y la

epopeya su empleo en la comedia. Y mucho más dista de hermosearla el hecho de que se haya ido plagando de las «fazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos, y ahorcados», envileciéndose, haciéndose vulgar, tabernaria, e impidiendo ya toda relación con lo sublime:

> ¿quién es el poeta, qué poder hay en el mundo, capaz de destruir la fuerza del hábito y deshacer estas asociaciones de ideas formadas desde la niñez en las cabezas de sus lectores? Y si esto no es posible, ¿cómo quieren que el romancillo deje de ser *jácara*, aunque vinieran á escribirle Garcilaso, Herrera, León, y Rioja? [...] siempre que se leen ú oyen romances, por elegantes que sean, el oido y el ánimo del lector se templan, por decirlo así, al tono de los *cantados*, y entonces, vuelvo á repetirlo, el aire de jácara no se le pueden quitar cuantas bellezas se les supongan.

La prueba irrebatible de las miopes aseveraciones críticas de Hermosilla relativas al romance sería el hecho de que las altas cimas de la literatura (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, Rioja, los Argensola) descuidaran el uso de este metro, «[...] favorito de los copleros y los poetas canijos, que no pudiendo hacer buenas octavas, sonoros tercetos, armoniosas liras, y magníficos versos sueltos, se acogen a los fáciles romances de ocho y once sílabas».

En pleno clima romántico no sorprende la convencida refutación de esta postura crítica debida al Duque de Rivas en el *Prólogo* de sus *Romances históricos* (1841), en donde, si bien no nombra a Hermosilla, le cita textualmente. Aun criticando a su vez la corrupción de esta forma poética una vez entregada al «brazo seglar de los meros versificadores y de los copleros vergonzantes» [1987, 86], el Duque no vacila en impugnar la proscripción del romance como metro despreciable y chabacano en sí, indigno de la poesía alta, noble y sublime. Su defensa se fundamenta en la valoración del romance como poesía castiza, de sello nacional, «primor exclusivo de nuestra hermosa lengua», y en la consideración de su polimorfismo expresivo, ya popular ya culto, ya narrativo y descriptivo ya lírico, ya histórico y noticiero ya amoroso y pastoril, ya grave, filosófico y moral ya jocoso y satírico, etc.:

> Decidir tan absolutamente contra un metro en que tan excelentes cosas se han escrito; que es, sin disputa, la forma en que apareció

> nuestra verdadera poesía nacional; que se ha amoldado siempre con ventaja a todos los géneros, a todos los tonos, a todos los matices, a todos los asuntos imaginables en manos de nuestros mejores poetas, y que, ya rudo, vigoroso y desaliñado, ya galano y florido, ya tierno y meláncolico, ya templado y armonioso, ya jovial y satírico, se ostenta siempre como la mayor riqueza de nuestro parnaso, es un incomprensible atrevimiento, fundado en un aislado capricho que se opone a la opinión general [1987, 88].

Si la libre inspiración puede encontrar su cauce en todos los metros más allá de las reglas con las que los preceptistas quieren tiranizarla, el romance, por su elasticidad, es el más omnímodo, el más apto para el cambio de tono, la variación de colorido y la amplia tesitura de temas. Y el hecho de haber sido vulgarizado y achabacanado por los copleros improvisadores de las hosterías y de las plazas públicas no merma su valor y su potencialidades.

Si no sorprende la postura proromanceril del romántico Duque de Rivas, la misma postura llama la atención en el neoclásico tardío Francisco Martínez de la Rosa. A pesar de un planteamiento crítico que sigue hallando en el cultismo refinado de Garcilaso, Herrera, Fray Luis y Meléndez Valdés los patrones poéticos privilegiados, Martínez de la Rosa reconoce, en su *Poética* (1827), la importancia del romance como poesía nacional y sus valores intrínsecos tales como la sencillez y la rima asonante, dotada de un elevado valor mnemotécnico: «La poesía más común en España, la que merece más bien el nombre de nacional, es el *romance asonantado*; y me parece que no debe únicamente su popularidad a ser tan fácil y sencillo, sino en gran parte al uso del asonante, que excitando el oído a buscar periódicamente una *terminación parecida*, sirve de ayuda a la memoria» [1834, 196]. Y agrega:

> El *Romance* es en realidad la poesía nacional de España: asuntos, pensamientos, imágenes, versificación, todo es original, todo propio, nada tomado de antiguos ni de modernos. En esta especie de composición poseemos una riqueza inmensa, que no han llegado a agotar tantas colecciones de varias clases como se han publicado dentro y fuera del reino; no dudando aconsejar a los jóvenes que en ella deben estudiar la índole peculiar de nuestra poesía, y aprender sobre todo a exponer con sencillez pensamientos originales. La flexibilidad

> de esta clase de composición la hace tan varia, que ha servido para cantar mil asuntos diferentes; al paso que su cadencia, igualmente fácil que grata, ha logrado que el pueblo la prefiera para sus cantares. Así es que el *romance* es propiamente la poesía lírica de los Españoles, y la que ha servido para conservar por medio de la tradición vocal la memoria de hechos ilustres [1834, 275-276].

A diferencia de Hermosilla, lo juzga el metro ideal para la comedia, pues se aventaja de una flexibilidad notable que lo hace apto para los pliegues y repliegues del diálogo: en fin, «no tiene de verso sino lo preciso para halagar el oído» [1834, 449].

El mismo apóstol del gusto neoclásico en pleno siglo XVIII está lejos de desestimar la tradición romanceril. En su *Poética* (1789), Ignacio de Luzán opina que en todos los tiempos, en todas las latitudes y en todos los niveles culturales la poesía, con su dulce embeleso, ha tenido aceptación; incluso «los incultos pueblos de la América tenían [...] sus *areitos* o cantares con que lisonjeaban el valor de sus caciques y conservaban como una historia de su nación» [1977, 124]. Es más, la poesía tuvo origen entre pastores, favorecidos por el ocio y guiados por la naturaleza en los senderos de la versificación, la cual, inculta y desaliñada al principio, «se fue después, con el transcurso del tiempo, puliendo y mejorando hasta reducirse, finalmente, a reglas ciertas y fijas» [1977, 130]. En efecto, el talento natural, el ingenio, no basta para formar un perfecto poeta: sólo «[...] el compuesto [...] de arte e ingenio, de estudio y de naturaleza, [...] puede hacer un poeta digno de tal nombre y del aplauso común» [1977, 125][19]. No por casuali-

[19] En cuanto al afán normativo y a la trillada cuestión de la disyuntiva entre reglas y libre inspiración, es interesante recordar que el ilustrado Feijoo, al enfrentarse con el problema estético en la disertación *El no sé qué* (incluida en el tomo VI del *Teatro crítico universal*, 1734), se interrogaba sobre ese *nescio quid* que nos hechiza pero que no sabemos explicar. En la teoría del ilustrado Menéndez Pelayo ve una anticipación romántica, reconociendo en ella una «profesión de libertad estética» [1994, I, 1087]. Erróneamente, según nuestro parecer, puesto que Feijoo concebía 'el no sé qué', para decirlo con términos lorquianos, como 'ángel' ordenador y 'musa' preceptiva y no como 'duende' dionisíaco. Racionalista es, en efecto, la clave de su pensamiento, según el cual 'el no sé qué', lejos de configurarse como innata e inefable energía demónica reacia a las reglas, se puede explicar en términos de conformidad de la creación artística a reglas superiores a las comúnmente aceptadas. Lo

dad, la poesía floreció entre los griegos, tan diestros en la estructuración de la inspiración mediante determinadas reglas: «[...] en la ejecución y en el uso de los preceptos poéticos, nos llev[a]n los antiguos gran ventaja [...]», alumbrados por la *Poética* de Aristóteles, tratado que «pudiera fácilmente obscurecer la gloria de muchas obras modernas» [1977, 124]. Y añade:

> [...] las reglas que dejó Aristóteles para la poesía dramática, las que extendió con juiciosa crítica Horacio, y las que, después, han amplificado y refinado los autores latinos, italianos, franceses, ingleses, alemanes y nuestros mismos españoles, en preceptos, en observaciones, en críticas y en poesías de todas especies, donde la práctica de las mismas reglas ha sido recibida con universal aceptación y aplauso, son tales y tan conformes y ajustadas a la razón natural, a la prudencia, al buen gusto y al paladar de los mejores críticos, que sería espe-

---

que se proclama es, pues, la autonomía no de la normativa en sí, sino de la limitada e imperfecta, de suerte que 'el no sé qué' del padre benedictino posee todo el semblante del 'buen gusto' dieciochesco que no del 'genio' romántico. A propósito de la arquitectura, por ejemplo, escribe: «Encuéntrase alguna vez un edificio, que en esta o aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos, y que, con todo, hace a la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes a los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En que ignoraba esos preceptos el artífice que le ideó? Nada menos. Antes bien en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según reglas; pero según una regla superior, que existe en su mente, distinta de aquellas comunes, que la escuela enseña». Y a propósito de la música: «Si la música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima, no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas y malentendidas» [1993, 236-237]. Y así se expresa en versos en *Explicación rigurosamente filosófica de lo que es el no sé qué de la hermosura*: «De modo que tal vez ese / que por no sé qué celebras, / no es más que una simetría / que no alcanza tu rudeza» [cit. en Arce 1981, 193]. Y si bien es cierto que en el ensayo *Paralelo de las lenguas castellana y francesa*, incluido en el primer volumen (1726) del *Teatro crítico universal*, el benedictino se enfrenta a la poética neoclásica esgrimiendo una argumentación de sabor prerromántico —«[...] quien quiere que los poetas sean muy cuerdos, quiere que no haya Poetas. El furor es el alma de la poesía. El rapto de la mente es el vuelo de la pluma. [...] En los poetas franceses se ve que por afectar ser muy regulares en sus pensamientos, dejan sus composiciones muy lánguidas. Cortan a las musas las alas, o con el peso del juicio les abaten al suelo las plumas»—, ello ha de entenderse como una reacción defensiva de la especificidad de la literatura española, tachada de 'hiperbolismo' por los franceses.

cie de desvarío querer inventar nuevos sistemas y nuevos preceptos, distintos, en lo substancial, de aquellos [1977, 152].

Sería, pues, un desvarío querer inventar nuevos sistemas, disconformes con los preceptos que llevan el sello de perfección de los clásicos: proporción, orden, unidad de la estructura, semejanza, propiedad, verosimilitud de las imágenes, claridad y facilidad de la locución. Sirvan de muestra los casos de Lope de Vega y de Góngora, elevados talentos naturales pero 'desarreglados' por una ambición de gloria, que pretendieron conseguir mediante la novedad del estilo, caracterizado, respectivamente, por irregularidad y extravagancia y por afectación, destemplanza y una hinchazón hueca y enfermiza. Al descuido de las reglas clásicas se debe, en su época, una muy lamentable corrupción de la poesía, una depravación del buen gusto y del buen estilo, acreditada, a nivel teórico, por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*. Una poesía donde el *labor limae* experimentado, si bien oculto y encubierto, resulta perjudicado por «el vano, inútil aparato de agudezas y conceptos afectados, de metáforas extravagantes, de expresiones hinchadas y de términos cultos y nuevos», elementos, todos estos, con los cuales los poetas modernos embelesan al vulgo: «aplaudidos de la ignorancia común, se usurparon la gloria debida a los buenos poetas» [1977, 126].

Aclamada la ejemplaridad de la poética clásica, no duda Luzán en militar a favor de otro patrón estético: la lírica culta del siglo XVI con su culminación en Garcilaso, que, llamado el 'príncipe de la lírica española', fue quien enseñó a los españoles no ya simplemente a componer, sino a componer con arte, en los metros italianos. Y no duda tampoco Luzán en opinar que la grandeza de la buena poesía no cabe en los pequeños límites de los romances y de otras composiciones en versos cortos, que «nunca pueden competir con la propriedad y grandeza de los endecasílabos» [1977, 140]. Y sin embargo está lejos de desdeñar el romance asonantado, «versificación excelente para varias composiciones que [...] es propia y peculiar de nuestra lengua» [1977, 369] y en la que «es cierto que nuestros poetas han manifestado singular ingenio» [1977, 146-145]. En el cauce romanceril, dotado de «una sola rima seguida desde el principio al fin en los versos pares», nada mejor que la rima asonante, que hace que el repetido golpeo sea más blando y suave, con lo cual lo que pudo empezar por defecto, desaliño

o licencia se convirtió en 'adorno de buen gusto' [1977, 367-369]. «Los extranjeros —añade— no perciben la cadencia de los asonantes y algunos, como el abate Quadrio, dicen que es disonante y desapacible. Dejémoslos en su error, pues, por más que hagamos, no podremos añadirles intensión y delicadeza en el órgano del oído» [1977, 369].

Un papel tutelar, aunque con patentes reservas, ya lo había desempeñado Martín Sarmiento en su *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (1741-1745). En efecto, si bien reputa que los romances han «hecho mucho daño a nuestra Historia»[20], admite que «han dado algun ayre de valor á nuestra poesía» [1775, 240]. Y si bien a esta forma poética no le reconoce perdurabilidad por no ser tan natural a los españoles como las coplas[21], a su metro sí que le reconoce, un tanto contradictoriamente, un carácter congénito y, en cuanto tal, perdurable «mientras dure la lengua castellana» [1775, 185]. El octosílabo, que llama redondillo mayor, es el metro «mas famoso, mas antiguo, mas natural, y mas comun» [1775, 168]. Es «lo mas grato que haya para los oidos Españoles» puesto que lo infunde la misma naturaleza, insiste a remolque de Caramuel [1775, 170] para luego remachar, citando esta vez a Argote de Molina, que es «propio y natural de España, en cuya lengua se halla mas antiguo que en alguna otra de las vulgares: y así en ella solamente tiene toda la gracia, lindeza y agudeza, que es mas propia del ingenio Español, que de otro alguno» [1775, 171]. Tanto es así que hasta la prosa se ajusta a su patrón rítmico: «los Españoles son tan aficionados á este metro, que ni pueden hablar, ni escribir en prosa, sin que declinen naturalmente en sus periodos á esta medida. Esto es comun á discretos, y á vulgares, á hombres, y mugeres, y á viejos, y niños; y esto es sin prevencion, ni afetacion alguna» [1775, 180].

Otro parcial defensor se puede hallar en Manuel José Quintana, quien, en el «Prólogo» del tomo XVI de *Poesías escogidas de nuestros*

---

[20] «Los de los doce Pares han mezclado tantas patrañas, que los incautos creyeron ser historia lo que era fábula; y al contrario, las que se introduxeron en los Romances del Cid, han ocasionado que algunos discretos creyesen ser fábula lo que ha sido historia» [1775, 240].

[21] Los romances «[…] tuvieron su era. [...] Para este género de poesía es preciso que se vuelva á introducir la moda. Para la otra [las coplas líricas] nunca faltará la ocasión, mientras hubiere Españoles» [1775, 237].

cancioneros y romanceros antiguos (1796), dista de subestimar esa 'poesía del vulgo' que son los romances, expresión nativa mediante la cual la tradición autóctona ha ejercido su resistencia frente a la imitación de los modelos poéticos clásicos e italianos, que ha hegemonizado el siglo XVI. Modelos que el neoclásico Quintana está bien lejos de desautorizar, conviniendo en que la misión de Boscán tuvo un éxito prodigioso en la poesía española, ya que la versificación italiana, «mas armoniosa y mas varia en la colocación de sus pies, ofrecia un campo más rico para los colores de la imaginación» con respecto a la coplas españolas, dificultosas en su mecanismo y fastidiosas al oído [1796, VIII]. Lo que Quintana no aprueba es, más bien, la imitación servil de dichos modelos, que deslució las ventajas acarreadas por el uso del endecasílabo, insidiando hasta a un poeta de la envergadura de Garcilaso: «No se sabe hasta que punto esta mania de imitar alteró las bellas dotes, con que habia nacido Garcilaso» [1796, X]. En este contexto, a los romances les reconoce la función de reducto de «nuestra antigua Poesía». Sin embargo, su postura ante dicho género se caracteriza por una ambivalencia estimativa, encauzada en señalar virtudes a la vez que defectos, los pros a la vez que los contras. Con toda seguridad, Quintana no congenia con el empleo de una sola rima consonante, responsable de una escasa variedad en los sonidos, de una escasa armonía y de una escasa soltura, defectos remediados merced al perfeccionarse y generalizarse del uso de la rima asonante [1796, XIII-XIV]. Además afirma que, frutos del instinto más que del arte y, por consiguiente, desnudos de artificios y faltos de gusto en la *inventio*, en la *dispositio* y en la *elocutio*, «[...] los Romances no podían tener el aparato y la elevación de las odas de Leon, Herrera y Rioja» [1796, XIV-XV]. Por otra parte, no puede menos de reconocer que su incuestionable flexibilidad los hacía capaces de plegarse a toda clase de asuntos y que el hecho de ser una poesía 'sin violencia ni estudio' les permitía ataviarse de un estilo natural, fácil, fresco, y dotarse de un extenso valor de uso: «[...] ellos eran los que se oian en los estrados, y por las calles en el silencio de la noche, al son del harpa ó la vihuela: ellos servian de incentivo á los amores, y tal vez de flechas á la satira, y la venganza: pintaban felizmente las costumbres Moriscas ó las Pastoriles, y conservaban también las memorias del Cid y otros héroes señalados» [1796, XV]. Además, reputa 'amable' su 'media tinta' y su economía expresiva que hace que sean capaces

de describir con pocos rasgos personajes, sentimientos, ambientes [1796, XIX]. Su carácter de bien común conllevaba los fenómenos del anonimato, de las variantes y, en el peor de los casos, de la corrupción, por ejemplo mediante la incorporación de coplas extrañas, «efecto natural de ser unas canciones vagas, donde todo el mundo quitaba ó añadia á su antojo» [1796, XX], algo que reputa tan abusivo como la violación de su natural belleza a fuerza de correr tras el ingenio, la afectación, el falso brillo, la expresión prolija y frívola, lacras todas estas imputables al gusto barroco. Si lo que Quintana critica con estas palabras es una determinación histórica del género, no deja sin embargo de apocarlo en cuanto tal al invitar, al final del prólogo, a «abandonar los Romances y las Cantinelas, para atender á otros géneros mas importantes y mejores» [1796, XXIV].

En fin, se puede afirmar con Mario Di Pinto que en el Setecientos, más allá de la disyuntiva entre culteranismo gongorino y clasicismo garcilasiano, la mayoría de los preceptistas y de los poetas acaba por confluir «nella tradizione popolare del Romancero […], anche i più raffinati e 'afrancesados' neoclassici, che usarono con maestria il 'verso corto', consegnandolo quasi senza soluzione di continuità al Romanticismo […]» [1996, 80]. Pensemos, sin más, en los romances moriscos e históricos de Nicolás de Moratín, en los satíricos de Jovellanos y en los amorosos pastoriles de Meléndez Valdés. A ellos parece aludir Quintana al decir que «En nuestros dias hemos leido con singular placer varios Romances escritos con la sencilla elegancia, y con la dulzura que les conviene: en ellos la expresión poética luce con todos sus encantos; y pues el público los conoce, no es necesario señalarlos aquí» [1796, XXIV]. Y un enclave popularista abre una brecha en la escuela neoclásica sevillana acaudillada por Alberto Lista. Escuchemos, al respecto, a Fernando Ortiz:

> Lista era un autor de formación neoclásica, pero de gustos en extremo eclécticos. [...] Sus alumnos recibieron una formación literaria que excedía con mucho a la rígidamente preceptuada por la *Poética* de Luzán. El crítico Lista no fue esclavo de su estética y, si consideraba a Horacio la cumbre del buen gusto, a Meléndez el poeta moderno más importante, y se aplicaba a la imitación de Herrera y Rioja, no hay que olvidar que —algo insólito en un neoclásico— elogió a Góngora y a Lope. Aún menos deben olvidarse sus valoraciones elogiosas de la poesía popular, vertidas en las reseñas que publicó con

> motivo de las recopilaciones de romances hechas por su antiguo discípulo Agustín Durán [...] [1985, 54].

En realidad, en la reseña del primer volumen de la *Colección de romances* de Durán (*Romancero de romances moriscos*, 1828) Lista no duda en regatear alabanzas a la forma métrica del romance, que «[...] jamás podrá expresar bien los movimientos más enérgicos y súblimes de la poesía, porque carece de cesuras, y sería muy poco cuerdo el poeta español, que teniendo a su disposición el variado y flexible endecasílabo, quisiese sujetar el desorden e impetuosidad de la poesía lírica al movimiento fácil y agradable, pero monótono, del verso de ocho sílabas» [2007, 93]. Esta instancia crítica, sin embargo, no amengua en nada el reconocimiento del mérito que esta forma poética tiene de «expresar de una manera sencilla, fácil, ya los objetos, ya los sentimientos» [2007, 93]. Y mucho menos amengua el orgullo nacionalista por su anclaje archiespañol, por su arraigo amplio y profundo en la tradición autóctona: «El romance [...] es tan exclusivamente español, que hasta su consonancia métrica se desconoce en los demás idiomas; y para sentirla es necesario o haber nacido en España o haber permanecido mucho tiempo en ella, familiarizándose con nuestras canciones populares y la versificación teatral. El asonante es indígeno de nuestra península y aún no se ha aclimatado en ninguna otra lengua» [2007, 92]. Y no se limita Lista a estas valoraciones positivas, puesto que se dedica a componer romances, además de seguidillas y coplas, ejercitándose en ese entrecruzamiento de la poesía culta con la popular que desembocará de manera más creativa y genial en su discípulo Bécquer[22].

---

[22] Reyes Cano pone de realce el hecho de que la rama por donde corre la savia popular en Bécquer, cimiento de su innovación poética, no es sólo el germanismo en auge en su época al influjo de los Goethe, Schiller, Uhland y Heine, o bien su directo consorcio con los cantares, sino también ese modelo de apropiación culta de dicho material representado por ciertos autores de la segunda escuela poética sevillana en cuya órbita se forma, en particular Alberto Lista y Manuel María de Mármol, «quienes sin renunciar al más exquisito cuidado formal ni a los temas de la cultura ilustrada, respetaron con agilidad y garbo los modelos métricos del pueblo en una auténtica operación neopopularista que sin duda debió contribuir a forjar la que había de ser la práctica poética de Gustavo Adolfo en las *Rimas* [...]» [1995, 105]. En cuanto a *Las formas populares en la poesía de Alberto Lista*, cfr. Gil González 1987.

Ciñéndonos ahora a Meléndez Valdés, no cabe duda de que en su *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares, por dañosos a las costumbres públicas*, pronunciado en 1798 en su calidad de fiscal de la Sala de Alcaldes de Valladolid, arremete contra la literatura de cordel, de la que proporciona la siguiente descripción:

> Todas estas producciones, o más bien abortos de la necesidad famélica y la más crasa ignorancia, o son historias y vidas soñadas de foragidos y sus guaperías con resistencias continuas a la Justicia y sus Ministros, robos y atropellamientos de doncellas, muertes violentas, desacatos de los templos y otras tales maldades, que, aunque contadas groseramente y sin aliño, encienden las imaginaciones débiles, para quererlas imitar, y han llevado tal vez algunos al cadahalso; o son cuentos de condenados, milagros supuestos, y falsas devociones, que pervierten la razón de la juventud española, desde la misma infancia, dándola ideas falsas e injuriosas de lo más santo de la religión y sus misterios, de las prácticas piadosas y la virtud; o son en fin narraciones indecentes de obscenidades y groserías, que ofenden a la par el buen gusto, el relato y la decencia pública, corrompen el espíritu y el corazón, y hacen a las veces en uno y otro impresiones indelebles [1943, 206].

Sin embargo, bien consciente del poder mnemónico-sensorial, de la fuerza magnética del ritmo sea oratorio sea musical, que hace que la música y la poesía representen «un camino tan seguro como fácil de instruir entreteniendo y formar y dirigir los ánimos» [1943, 207], Meléndez Valdés está lejos de abominar del género músico-literario por excelencia de la tradición española, el romance, medio privilegiado para «enseñar al Pueblo y hacerle familiar los rasgos principales de nuestra historia, o las máximas [...] más importantes de la moral», las cuales «han estado en verso en todos los pueblos; y así cantadas desde la niñez se fijaban para siempre en las almas de todos [...]» [1943, 208]. No se abstiene, antes bien, de distinguir entre los 'romanzones' y las 'coplas indecentes' que, vendidos por los ciegos de toda España, «corrompen el espíritu y el corazón» (entre ellos nombra, además de las *Coplas en alabanza de nuestra España en la guerra que ha comenzado*, que son las que ocasionan el presente

Discurso, las de *Francisco Estevan*, las de los *Siete hermanos bandoleros* y *Pedro Cadenas*)[23], y los romances épicos, aptos en el siglo XVI y los

---

[23] Adversario acérrimo de los pliegos sueltos ya había sido Lope de Vega, como queda patente a raíz de un *Memorial* (1610-1620) en donde lanza sus anatemas contra ese «linaje bárbaro de gente» que, ignorando la censura literaria, inquieta al vulgo, fastidia a la nobleza, deslustra a la policía, infama las letras y desacredita a la nación española con sus «Relaciones, Coplas, y otros géneros de versos» callejeros. Más perniciosos que los gitanos, estos hombres, autores y/o vendedores de los pliegos sueltos, mulatos y vagabundos, sólo en parte ciegos, con sus voces altas y descompuestas son pregoneros públicos de mentiras, debido a «los sucesos que buscan, las Tragedias que fabrican, las fábulas que inventan, de hombres que en las ciudades de España fuerzan sus hijas, matan sus madres, hablan con el demonio, niegan la Fe, dicen blasfemias [...]. Y otras veces fingen milagros, y que la Virgen nuestra Señora baja del cielo [...]», o bien imprimen «sátiras contra las ciudades y a las personas que se pueden conocer por los títulos, oficios y sucesos». Pocas hojas dotadas de 'muchos errores', 'versos desatinados' y 'palabras indecentes', los pliegos sueltos suelen piratear, además, la fórmula *Con licencia del Supremo Consejo* e incluso la autoría de escritores 'conocidos', tales como Ledesma, Liñán, Medinilla y el mismo Lope de Vega: «con los nombres de Pintores excelentes quieren vender sus atrevidas falsedades e ignorancias». Al fenómeno de la indebida atribución para adornarse con plumas ajenas se suma el de la manipulación, no saliendo los textos efectivamente atribuibles a ingenios conocidos así como han sido vistos y corregidos por sus manos, sino «después de haber pasado por tantas» [cit. en García de Enterría 1973, 88-89]. La cruzada contra los pliegos sueltos alcanza su cima merced a los hombres del Setecientos. Citando la *Novísima Recopilación* (VIII, 18, 4ª), Menéndez Pidal consigna que «bajo Carlos III, en 1767, se prohibió de un modo general "imprimir romances de ciegos y coplas de ajusticiados, de cuya edición resultan impresiones perjudiciales en el público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública instrucción"» [1953a, II, 249]. El sucesivo ataque se debe a Pedro Rodríguez de Campomanes, quien, en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), afirma: «No deberán leerse en las escuelas romances de ajusticiados, porque producen en los rudos semilla de delinquir, y de hacerse baladrones, pintando como actos gloriosos las muertes, robos, y otros delitos, que los guiaron al suplicio. El mismo daño traen los romances de los doce-pares, y otras leyendas vanas o caprichosas que corren en nuestro idioma, aunque el Consejo no permite su reimpresión» [1978, 116]. En 1782 es Tomás de Iriarte quien estigmatiza los romances vulgares y su uso en el adoctrinamiento de los escolares: «No hay Ciudadano zeloso y bien persuadido de cuan importante y delicado asunto es la acertada Educacion de la Niñez, que no se compadezca si entra en una Escuela de Primeras Letras, y advierte por qué libros aprende á leer la mayor parte de los Niños. Para un tratado útil y bien escrito que vea en manos de alguno, verá en las de otros muchos yá la Historia de los *Doce Pares*, yá la *Cueva de San Patricio*, yá el

anteriores para formar los ánimos a la rectitud, al heroísmo y al amor por la patria:

> No había en aquellos una victoria de los moros que no tuviese sus romances y no fuese cantada por el Pueblo ni desgracia que no fuese llorada. Todos en él tomaban parte por este medio en sus fortunas y sus hazares; los ánimos se encendían en amor nacional y no respiraban sino patriotismo. El Romancero del Cid y otros antiguos cancioneros son buena prueba de esta verdad; y si hoy nos agradan y entretienen tanto, y aun nos inflaman en medio de su rudeza y la inmensa distancia del tiempo y de los personages, ¿qué efectos no harían en los ánimos de nuestros abuelos, que tocaban con la mano los hechos y tal vez conocían a los actores? [1943, 207].

Hacia tan digna misión —enseñar la historia y la moral entreteniendo con utilidad— se tendría que reorientar el quehacer de los romancistas, fomentándolo mediante «una perspectiva de gloria o la esperanza del premio y la consideración pública» [1943, 208]. Viceversa, mientras sean el ciego Lucas del Olmo y otros miserables colegas quienes señorean los puestos y tendidos con sus romances y jácaras de contrabandistas y guapos, no se saneará la desafección de los poetas por estas composiciones. Como observa González Palencia [1943, 210], la 'saludable reforma' apadrinada por Meléndez Valdés

---

Devoto Peregrino, o yá en fin Novelas vulgares y Cuentos extravagantes de todas especies», a causa de los cuales «se les graban profundamente en la memoria idéas ó supersticiosas y contrarias á la verdadera piedad, ó repugnantes al sano juicio, al buen gusto, y á las costumbres arregladas y cultas, de suerte que aficionándose desde luego á lo maravilloso, por mas falso, ó inverosímil que sea, posponen lo verdadero, lo provechoso, y lo necesario. Así se advierte que los que por desgracia han tenido en sus tiernos años tan ociosa ó perjudicial lectura, no sólo carecen de las mas comunes é indispensables noticias concernientes á la Historia de su Religion y de su Patria, y al conocimiento de la tierra que pisan, sinó que no les basta quizá todo el tiempo de la vida para desaprender lo que imprudentemente les enseñaron» [1794, I, *Prólogo*]. Actualmente replantea la cuestión de los pliegos sueltos del siglo XVIII Manuel Alvar, quien contribuye a prestigiarlos llamando la atención sobre la persistencia en su repertorio, al lado de una subliteratura hecha de truculencias y disparates, del teatro barroco y del romancero tradicional: toda una tradición nacional salvada del desdén de los neoclásicos y de los ilustrados [1970, 337-364].

no hubo de tener mucho éxito, a juzgar por la producción de literatura de cordel que siguió proliferando en el siglo XIX.

En resumidas cuentas, Meléndez Valdés sabe distinguir entre los romances vulgares, que encuentran en él un enconado contradictor, y los tradicionales, que encuentran en él un seguro valedor. Y como es de sobra conocido, es él mismo autor de romances que, en su vertiente amorosa pastoril, cultiva ya a partir de su primera juventud. Refiriéndose a los 'inocentes cantares' que dicta Amor a los zagales, admite que

> En la primavera alegre
> de mis años con süave
> caramillo y blandos tonos
> los canté por estos valles,
> cuando el bozo delicado
> aún no empezaba a apuntarme,
> ni el ánimo me afligían
> los sabios con sus verdades.
> (*Dedicatoria a una señora*)

Como declara al prologar sus romances, su intención es la de dotarlos del «tono y el gusto de esta composición verdaderamente nacional, y en que tanto abundamos, tan conforme con la soltura y la facilidad del habla castellana, como con nuestro genio y poesía». En realidad, en su quehacer romanceril Meléndez Valdés no se limita a un gesto mimético, puesto que eleva el género a altas cimas de 'majestad lírica' [Menéndez Pelayo 1994, I, 1373] y extiende su espectro temático y tonal. Él mismo lo anuncia al prologar la edición de sus *Poesías* de 1820:

> He cuidado de los romances, género de poesía todo nuestro, en que siendo tan ricos, y sonando tan gratos al oído español, apenas entre mil hallaremos alguno corriente y sin lunares feos. ¿Por qué no darle a esta composición los mismos tonos y riqueza que a las de verso endecasílabo? ¿Por qué no aplicarla a todos los asuntos, aun los de más aliento y osadía? ¿Por qué no castigarla con esmero, y hacer lucir en ella todas las galas y pompa de la lengua? Yo lo he intentado, no sé si con acierto; pero el camino es tan hermoso como vario y florido, y si los ingenios de mi patria lo quieren frecuentar y se convierten con ardor hacia este género, nuestro romance competirá algún día con lo

> más elevado de la oda, más dulce y florido del idilio y de la anacreóntica, más severo y acre de la sátira, y acaso más grandioso y rotundo de la epopeya [1990, 6].

En efecto, a este eclecticismo se ajusta en grado sumo el romance, puesto que, aun llevando en su entraña una peculiar aptitud para lo épico, es una forma *nullius* de la cual puede enseñorearse todo tipo de sentimiento poético. Lo dice Pedro Salinas [1925, 448], quien en otro lugar agrega que nuestro poeta «realizó una verdadera restauración del romance, no arqueológica ni erudita, sino poética; esto es, infundiéndole una inspiración personal y una sensibilidad nueva, y le introdujo como moneda corriente en un mundo literario de donde estaba proscrito por vulgar» [1961d, 256]. Sin embargo, no obstante la estilización que Batilo aporta a esta forma poética, tampoco en él deja de actuar el contagio popular. Ejemplo fehaciente de ello es el romance en el que Juan Valera ve al mejor Meléndez Valdés, por la elegante sencillez de su expresión, capaz de rescatar al poeta de la empalagosa dulzura de sus endecasílabos y églogas que tanto huelen a tomillo, y por un estilo y un lenguaje muy españoles que garantizan la condición castiza de su labor poética a pesar de su afición a poetas extranjeros, tales como los ingleses Thomson y Pope, el francés Delille y el italiano Metastasio [Valera, 1961c]. Aludimos a *Rosana en los fuegos*[24], composición decididamente neoclásica, en donde, sin embargo, el popularismo lleva la voz cantante en el plano de la versificación, que no desdeña conjugar la forma poética del romance asonantado con la del villancico (bajo especie de alborada), según un quehacer métrico asociativo cultivado con particular ahínco por el romance artístico barroco con vistas a la lirificación del género. Multiforme es la casuística de las incrustaciones líricas, che pueden configurarse o bien como repetición de un estribo, a su vez multiforme,

[24] La naturalidad del estilo en este romance se debe a una sintaxis lineal, salvo pocos hipérbatos, a la escasez de metáforas, que son todo menos que atrevidas ('cristal' por 'agua', por ejemplo), y a la sencillez del léxico, a pesar de algunos cultismos (bajo especie de latinismos y de arcaísmos, tales como, respectivamente, 'albor', 'benigna', 'céfiro' y 'doquiera'; 'bien haya', 'muy más hermosa'), que garantizan el ideal neoclásico de la sencillez con gracia y de la claridad sin bajeza, apto para marcar la diferencia entre el lenguaje coloquial y el lenguaje poético.

tanto a intervalos regulares (cada 8, 12, o 16 versos) como a intervalos irregulares; o bien como incorporación de una letra —un villancico glosado, a menudo con una cabeza popular o popularizante, o una seguidilla— al final del romance, «que la prepara temáticamente, y del que ella es como una última condensación lírica», según observa Montesinos [1954, LXXIX]. Es éste nuestro caso:

Del sol llevaba la lumbre
y la alegría del alba
en sus celestiales ojos
la hermosísima Rosana
    una noche que a los fuegos
salió la fiesta de Pascua
y a embebecer todo el valle
en sus amorosas ansias.
    La primavera florece
do gentil la huella estampa;
do plácida mira rinde
la libertad de mil amas.
    El céfiro la acaricia
y mansamente la halaga;
los Cupidos la rodean
y las Gracias la acompañan;
    y ella, cual honor del llano
descuella la altiva palma
y sus flotantes pimpollos
hasta las nubes levanta
    o cual vid de fruto llena
que con el olmo se abraza
sus largos vástagos tiende
al arbitrio de las ramas,
    así entre sus compañeras
el nevado cuello alza,
lozana en medio brillando
cual fresca rosa entre zarzas
    o como cándida perla
que artífice diestro engasta
entre encendidos corales
porque más luzcan sus aguas.
    Todos los ojos se lleva
tras sí; todo lo avasalla:

de amor mata a los pastores,
y de envidia a las zagalas,
    tal que oyéndola corridas
tan altamente aclamada,
por no sufrirlo se alejan
Amarilis y su hermana.
    Ni las músicas se atienden,
ni se gozan las lumbradas,
que todos corren por verla,
y al verla todos se abrasan.
    ¡Qué de suspiros se escuchan!
¡qué de vivas y de salvas!
No hay zagal que no la admire,
y no enloquezca en loarla.
    Cual absorto la contempla
y a la Aurora la compara
que radiante al sol precede,
y el cielo en albores baña;
    quién al fresco y verde aliso
que al pie de corriente mansa
su pompa y móviles hojas
en sus cristales retrata;
    cual a la luna si ostenta
de luceros coronada,
venciendo las altas cumbres,
llena su esfera de plata.
    Otros pasmados la miran
y mudamente la alaban;
y mientras más la contemplan,
muy más hermosa la hallan,
    que es como el cielo su rostro,
cuando en una noche clara
con su ejército de estrellas
brilla y los ojos encanta,
    o el sol que alzándose corre
tras de la rubia mañana
y de su gloria en el lleno
todos sus fuegos derrama,
    que tan fúlgido deslumbra
que sin acción deja el alma,
y más el corazón goza

cuanto más el labio calla.
¡Oh, qué de celos se encienden
y ansias y zozobras causa
en las serranas del Tormes
su perfección sobrehumana!
Todas humilladas penan,
mas sin osar murmurarla,
que como el oro más puro,
no sufre una leve mancha.
«¡Bien haya tu gentileza,
otra y mil veces bien haya;
y abrase la envidia al pueblo,
hermosísima aldeana!
Toda, toda eres delicias,
toda eres donaire y gracia;
el Amor ríe en tus hojos,
y la gloria está en tu cara,
en esa cara hechicera
do toda su luz cifrada
puso Venus misma, y ciego
en pos de sí me arrebata.
La libertad me has robado;
favorable allá la guarda,
y mi vida y mi ser todo
que ahincados se te consagran.
No el don por pobre desdeñes,
que aun las deidades más altas
a zagales cual yo humildes
un tiempo acogieron gratas;
y mezclando sus ternezas
con sus rústicas palabras,
no, aunque diosas, esquivaron
sus amorosas demandas.
Su feliz ejemplo sigue,
pues que en beldad las igualas,
cual yo a todos los excedo
en lo fino de mi llama».
Así un zagal le decía
con cláusulas mal formadas,
que salió libre a los fuegos
y volvió cautivo a casa.

De entonces penado y triste
el día a sus puertas le halla;
ayer le cantó esta letra
echándole la alborada:
Linda zagaleja — cabeza
de cuerpo gentil,
muérome de amores
desde que te vi.
Tu talle, tu aseo, — I mudanza
tu gala y donaire
no tienen, serrana,
igual en el valle.
Del cielo son ellos,
y tu un serafín; — vuelta
muérome de amores — estribillo
desde que te vi.
De amores me muero, — II mudanza
sin que nada alcance
a darme la vida
que allá me llevaste,
si no te condueles
sensible de mí, — vuelta
que muero de amores — estribillo
desde que te vi.

Este villancico glosado presenta la estructura estrófica canónica del género: la estrofilla inicial (el villancico *tout court* o *cabeza*), que bajo forma de *refrain* vuelve, aquí parcialmente, después de cada estrofa (*mudanzas*), introducida por un verso que retoma su rima (*vuelta*). Rimando con el estribillo, la vuelta es unisonante y, en ciertos casos, es a su vez precedida por un verso de *enlace* con el último verso de la mudanza, constituida por estrofas de forma métrica variable, en nuestro caso de cuatro versos hexasílabos asonantados en a-e en los pares. El núcleo lírico alberga, pues, en la *cabeza*, de la que las estrofas constituyen el desarrollo. La repetición de la cabeza a manera de estribillo formaliza el carácter centrípeto y jerárquico del villancico glosado, contrapuesto al carácter progresivo y simétrico de la cantiga, en la que «El villancico-núcleo se duplica en una estrofa casi idéntica; ambas generan, por medio del leixa-pren, otra pareja de estrofas, que a su vez puede dar lugar a otra pareja. Esta sucesión lineal

de estrofas simétricas y repetidas va creando lentamente una diminuta anécdota» [Frenk 1978, 261]. Viceversa, en el *villancico* glosado la estrofilla inicial «[…] no es mero punto de partida de la composición sino el eje en torno al cual giran las estrofas. Estas […] se subordinan temáticamente a él; lo amplían, concretando detalles, o lo explican y glosan, y siempre vuelven al villancico, repitiéndolo al final parcial o completamente» [Frenk 1978, 262].

Ahora bien, es interesante observar que la cabeza / estribillo en donde se alberga el núcleo lírico del villancico glosado luce a menudo un arraigo folklórico, determinándose de tal manera la incrustación de lo popular dentro de lo culto. En nuestro caso, los versos «muérome de amores / desde que te vi» presentan un evidente contacto temático con el horizonte poético que nos ocupa: la muerte en vida causada por el amor, que, tópico de la lírica culta con epicentro en el amor cortés, resulta ampliamente difundido en la esfera popular, como enseñan el villancico del carcelero y todas las demás fuentes folklóricas analizadas. En apoyo de la hipótesis de un enraizamiento popular del primer verso de este estribillo, traemos a colación algunas resonancias, como la proporcionada por la siguiente cantiga de amigo de Nuno Fernandes Torneol, que presenta el mismo refrain en el contexto de una barcarola, dominada por el motivo del abandono y de la espera:

Vi eu, mia madr', andar
as barcas eno mar,
e moiro-me d'amor.
Foi eu, madre, veer
as barcas eno leer,
e moiro-me d'amor
As barcas eno mar
e foi-las aguardar,
e moiro-me d'amor
As barcas eno ler
e foi-las atender,
e moiro-me d'amor
E foi-las aguardar
e non o pud'achar,
e moiro-me d'amor.
e foi-las atender

e non o pudi veer,
e moiro-me d'amor.
E non o achei i,
o que por meu malvi
e moiro-me d'amor.
E non a achei lá,
o que vi por meu mal;
e moiro-me d'amor[25].
[Nunes, nº. 79]

Véase ahora esta copla:

Váseme mi amor,
muérome por él;
Dios lo trayga a tiempo
que me vengue d'él.
[NCALPH, nº. 532]

O bien:

Váseme mi amor,
muérome por él:
Dios le trayga a tiempo
de verme con él.
[CET, nº. 532]

Y en fin:

—Muero de amores, carilla,
¿qué haré?
—Que te mueras, a la fe.

La fuente primaria de *Váseme mi amor* y *Muero de amores*, *carilla* es el *Cancionero sevillano*, anterior de 1568. A esta fuente hay que agregar, en el segundo caso, la *Historia del venerable padre fr. Juan de la Cruz* (1641) de Gerónimo de San Joseph, quien, al referirse a la

[25] Se halla una correspondencia en el *Diálogo entre el autor y su pluma* de Castillejo: «Vi los barcos, madre / vilos y no me valen».

encarcelación de san Juan en Toledo, afirma: «Estando, pues, en el abismo de tanta pena, oyó una voz como de un muchacho, que cantava en la calle la letra...» [cit. en NCALPH, I, nº. 706]. Con esta misma copla —a la que se pueden enlazar los *incipit* sefardíes «Muérome de amor» [Seroussi, nº. 397] y «¡Moriré de amor, mi madre / moriré!» [Seroussi, nº. 394]— nuestro estribillo comparte un rasgo adicional de popularismo: el plural 'amores', al que añade la forma reflexiva del verbo 'muérome'. Efectivamente, tanto el plural de los nombres abstractos ('amores', 'pesares') como el plural de la forma sustantivada del verbo ('andares', 'quereres'[26]) constituyen modismos populares. Como sugiere Asensio [1970, 110], la función de los plurales abstractos es la de reforzar la intensidad de un concepto o de un sentimiento aumentándolos cuantitativamente y la de obrar una mediación entre lo abstracto y lo concreto, condensando experiencias múltiples en la unicidad del género.

En nuestro caso, sin embargo, dicho estribillo no se engloba en una canción de mujer y la muerte de amor no resulta causada por el abandono y la espera, como en todos los textos que nos han guiado en esta breve historia del popularismo literario, sino por la aparición de la amada en medio de la naturaleza gracias a ella rejuvenecida: «La primavera florece / do gentil la huella estampa». Este motivo, en el que parece sonar de cerca el eco del soneto *Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare* de Annibal Caro, entonces archiconocido, ya figuraba en la temprana creación romanceril del mismo Meléndez Valdés[27], en versos de sus contemporáneos[28], en romances barrocos anónimos[29]

[26] En cuanto a la sustantivación del verbo, cfr. Antonio Machado y Alvarez 1981.

[27] Verbigracia en *La cita de amor*, donde la zagaleja: «Más luces va dando al valle / que el sol al cándido día, / más fresco aljófar que el mayo / y que el alba alegre risa. / Su tierno cáliz las flores / abren doquiera que mira, / do imprime el pie rosas nacen, / do la mano clavellinas». Y en «Venid, venid zagalejos / que al campo sale Amarilis, / si es que a media tarde el alba / ver alguna vez quisisteis. / Vereis [...] / [...] que nacen azucenas / do su breve planta imprime».

[28] Véase la Oda I de Jovellanos, *En la muerte de doña Engracia*: «Donde estampaba con airoso impulso / la breve huella su fecunda planta, / allí a porfía mil galanas flores / luego brotaban» [1839, 133].

[29] Véase, en *Primavera y flor de los mejores romances* (1621), el que suena a Lope y que recita: «[...] / porque como no los pise [los campos], / ni brotan flores al alba / ni de colores se visten» [1954, 17].

y en romances gongorinos, para cuya muestra remitimos a Polt [2004].

En el elogio de la protagonista se suman técnicas encomiásticas convencionales: la comparativa, de la que se hace un uso acumulativo: Rosana es objeto de un acopio de comparaciones, con la 'altiva palma', con la 'vid de fruto llena', con la 'fresca rosa', con la 'cándida perla', con la Aurora radiante, con el 'fresco y verde aliso', con la luna coronada de luceros, con el cielo, con el sol, con el 'oro más puro', etc.; la técnica del 'sobrepujamiento', para decirlo con palabra de Curtius [1997, 182-187], que consiste en una forma particular de comparación, basada en un superlativo relativo: «Tu talle, tu aseo, / tu gala y donaire / no tienen, serrana, / igual en el valle. / Del cielo son ellos, / y tú un serafín»: aquí se aprecia, además, la técnica que Camacho Guizado [1969, 71] define, a la zaga de Salinas, 'ennoblecedora', que consiste en magnificar al sujeto asimilándolo a personajes mitológicos, sobrehumanos y de la antigüedad, algo que se observa ante todo en el carácter teofánico de la aparición de Rosana, cuyo pie posee una virtud florígera [Polt 2004], y luego en otros lugares textuales: Rosana, a cuya perfección celestial contribuyen los Cupidos, las Gracias y Venus, iguala en beldad a las deidades más altas. En fin, el uso insistente de la hipérbole: nuestra hermosísima zagaleja lleva en sus ojos la lumbre del sol y la alegría del alba, lo que crea un juego de claroscuro, contrastando con la dimensión nocturna del romance, por un lado, y potenciando la luminosidad de los fuegos de Pascua, por otro lado, motivo, este, que la versión primitiva del romance amplificaba al decir «Por doquiera que ella va / lleva tra sí la mañana» y que la versión definitiva reemplaza con el motivo del pie productor de flores: «La primavera florece / do gentil la huella estampa». Siguiendo con las hipérboles, donde se vuelve Rosana rinde la libertad de mil almas; embebece todo el valle en sus amorosas ansias; todo lo avasalla, todos los ojos se lleva tras sí, todos corren por verla y todos al verla se abrasan; no hay zagal que no la admire y serrana que no la envidie, porque ella, toda, es delicias, donaire y gracia. Dotado de por sí de una índole amplificadora, el panegírico aparece en nuestro caso sobrecargado en virtud de la densidad maximal de tipologías laudatorias.

El cruce de referencias culturales apreciable en este romance pone de manifiesto que Meléndez Valdés está bien lejos de levantar barreras

entre lo culto y lo popular. Y que no se trata de una actitud intrascendente lo demuestra otro romance, donde igualmente el poeta se deja arrastrar por la corriente popularista: *La mañana de San Juan*, hipertexto de la serie de romances y cantos tradicionales inspirados en la celebración del solsticio de verano (24 de junio). Si ya el título, auténtica fórmula sea romanceril sea cancionística, se configura como autoproclamación de hipertextualidad, el primer verso al repetir la misma fórmula en forma diminutiva aumenta la temperatura popular:

Mañanita de San Juan
por el prado de la aldea
a celebrarla se salen
pastores y zagalejas.
Bailándolas ellos vienen
con mil mudanzas y vueltas,
y cantando mil tonadas
del dulce amor vienen ellas.
Unos el suyo encarecen
en bien sentidas ternezas,
y otros con agudas chanzas
bulliciosos las alegran.
Los que son más entendidos,
cortesanos les presentan
la mano para apoyarse
con delicada fineza.
No hay corazón que esté triste
ni voluntad que esté exenta:
todo es amores el valle,
los zagales todo fiesta.
Cual saltando se adelanta,
cual burlando atrás se queda,
y cual en medio de todas
repica la pandereta.
El crótalo y tamborino
con la alegre flauta alternan,
y el regocijo y las vivas
suben hasta las estrellas.
Unos de trébol y flores
y misteriosa verbena
sus cándidas sienes ciñen,

matizan sus rubias trenzas;
otros por detrás sus ojos
con un lienzo arteros vendan,
y del juego alegres ríen
si con el engaño aciertan;
y otros, de menuda juncia
tejiendo blandas cadenas,
hacen como que las prenden
y en sus lazos más se enredan.
Aquél deshojando rosas
en el seno se las echa,
y aquél en el suyo guarda
las que a su nariz acercan.
Cuales alzando los ramos
en triunfo de amor las llevan,
y cuales porque los pisen
de ellos el camino siembran.
Así llegan a la fuente
que el gran álamo hermosea
con su pomposo ramaje,
do en alegre paz se asientan.
El gusto y júbilo crecen;
la risa y el placer vuelan
de boca en boca, y más vivos
canto y danzas se renuevan.
La Aurora, de su albo seno
rosas derramando y perlas,
cede el cielo al sol que asoma
y se para y las contempla;
y en medio su trono de oro
por las lucientes esferas
ostentando de sus llamas
la inagotable riqueza,
este día más hermoso
parece que da a la tierra
más rica luz y a las flores
alegría y vida nueva.
Con la fiesta y el bullicio
las avecillas despiertan,
pueblan y animan los aires,
y la nueva luz celebran.

Todo, en fin, se goza y ríe:
fuentes, árboles, praderas,
selváticos brutos, hombres,
el júbilo en todos reina.
Libre en tanto el Amor vaga;
nadie sus tiros recela.
El campo, el día, la hora,
todo la ilusión aumenta.
Todo encanta los sentidos:
por una llanada inmensa
vaga la vista; las aves
con sus trinos embelesan;
entre el grato cefirillo
el labio aromas alienta,
el tacto en delicias nada,
y el pecho inflamado anhela,
gratamente así corriendo
por las agitadas venas
del placer la suave llama,
que a todos arrastra y ciega.
La ocasión brinda al deseo,
las miradas son más tiernas,
los requiebros más ardientes,
más picante la agudeza.
Nadie desairado llora,
ni enojar amando tiembla;
el baile mismo autoriza
mil cariñosas licencias.
Quién rendido se declara,
quién tierno la mano premia
de su amada, y quién le roba
un beso al dar una vuelta,
beso de que no se ofende
la zagala más severa,
pues fueran culpa este día
el rigor o la tibieza.
Todos arden y suspiran,
todo se aplaude y festeja;
la timidez es osada,
menos cauta la modestia.
[...]

Un posible hipotexto es el *Romance de la misa de amor*, cuyo *incipit* es:

Mañanita de San Juan,
mañanita de primor,
cuando damas y galanes
van a oír misa mayor.

Romance, este, que parece tener cierta resonancia también en *Rosana en los fuegos*, puesto que su protagonista entra en la iglesia «[...] / relumbrando como el sol. / Las damas mueren de envidia / y los galanes de amor».

Otros, y a nuestro parecer más seguros, hipotextos son la serie romanceril y la serie lírica popular centradas en los siguientes motivos: el florecer de las hierbas (verbena, poleo, yerbabuena, trébol, albahaca, valeriana) y de las flores (principalmente rosas) la mañana de San Juan y la exhortación dirigida a las mozas, a las damas y a 'mis amores' para que salgan a cogerlas por el valle, según una costumbre popular:

La mañana de san Juan
las flores florecerán.
[NCALPH, nº. 1241]

Entre san Pedro i san Xuan,
las iervas olores dan.
[NCALPH, nº. 1241bis]

Por el val verdico, moças,
vamos a coger rosas.
[NCALPH, nº. 1242]

La mañana de san Juan, mozas,
vamos a coger rosas.
[NCALPH, nº. 1243A]

La noche de sant Juan, moças,
bámonos a coger rrossas,
mas la noche de sant Pedro
bamos a coger eneldo.
[NCALPH, nº. 1243B]

Vamos a coger berbena,
poleo con yervabuena.
[NCALPH, nº. 1244]

A coger el trévol, damas,
la mañana de san Joan,
a coger el trévol, damas,
que después no avrá lugar.
[NCALPH, nº. 1245]

Ahora un romance morisco anónimo:

La mañana de San Juan
salen a coger guirnaldas,
con sus más queridas damas
Zara, mujer del rey Chico
que son Fátima y Jarifa,
Celinda, Adalifa y Zaida
de fino cendal cubiertas,
no con marlotas bordadas.
[...]
[RG, nº. 112][30]

---

[30] En la nota a este romance, Durán observa que, con motivo de la fiesta de San Juan, «[...] rompíanse los cerrojos, caíanse los candados, descorríanse las celosías, abríanse las puertas y ventanas, descuidábanse los celosos, y todos confundidos en las praderas y en sitios campestres gozaban de libertad. La doncella, la casada, la viuda, podían al aire libre, si las tenían, gozar de sus intrigas amorosas con menos recato al menos que en otras circustancias. [...] Aunque la velada de San Juan ha perdido en las poblaciones grandes gran parte de su interés, aun conserva mucho en las aldeas y pueblos campestres. Todavía se ven en ellos vestigios de lo que fue. Los jóvenes labriegos y pastores corren las calles y las praderas cantando coplas y dando música a sus novias; todavía enraman las ventanas de sus queridas con flores y ramas de frutales; todavía las muchachas acechan en las rejas la primera palabra que oyen para adivinar por ella si está lejano o próximo el día de tener un novio, o si el que tienen les será fiel y llegará a ser su esposo. [...] Y no se crea que esta fiesta encantadora se celebró solamente en bellos versos por los antiguos poetas; entre los modernos ha servido y sirve aun de asunto e inspiración llena de un dulce sabor inexplicable. Meléndez, Iglesias y otros muchos poetas la celebran en sus versos [...]» [1849, 57-58].

En nuestro romance asimismo se lee:

Mañanita de San Juan
por el prado de la aldea
a celebrarla se salen
pastores y zagalejas.
[...]
Unos de trébol y flores
y misteriosa verbena
sus cándidas sienes ciñen,
matizan sus rubias trenzas.
[...]
Aquél deshojando rosas
en el seno se las echa,
y aquél en el suyo guarda
las que a su nariz acercan.
[...]
Este día más hermoso
parece que da a la tierra
más rica luz y a las flores
alegría y vida nueva.

Más allá de las virtudes que se solía atribuir a estas hierbas, y que en Meléndez justifican la calificación adjetival 'misteriosa' otorgada a la verbena, es claro el simbolismo erótico del conjunto motivístico que nos ocupa, el del *collige, virgo, rosas*, donde la rosa y más en general el reino vegetal en su momento de renovación cíclica —de mayo a san Juan— son el vehículo simbólico privilegiado de la plenitud vital y consecuentemente de la pulsión sensual, que hay que aprovechar ya que *tempus fugit*. Si, con el fin de censurarlo, Feijoo subraya el carácter mágico atribuido a las hierbas de san Juan[31], Caro Baroja no omite resaltar su carácter amoroso: «El lado poético de la costumbre se basa siempre en que se creía que las plantas y hierbas de San Juan, además de tener propiedades profilácticas y medicinales,

[31] «En muchos Países atribuye la Plebe grandes virtudes a las hierbas recogidas la noche de San Juan. Yo, siendo niño, las vi recoger con mucho cuidado, y usar de su sahumerio para disipar las tempestades. Esta es por lo menos una simpleza rústica, que acaso en muchos declina a supersticiosa» [1997, V, discurso V, XI, 18].

disfrutaban de efectos amorosos» [1983, 204]. Y Margit Frenk: «"La rosa coger": otro símbolo antiquísimo y universal que, convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncellez (o la doncella misma); el hombre la 'corta' (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente, la muchacha corta flores para darlas a su amigo» [1984, 70]:

Yo m'iva, mi mare,
las rrosas coger,
hallé mis amores
dentro en el vergel.
[NCALPH, nº. 308B]

Parte integrante de este conjunto motivístico es la fuente/mar.

Cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.

¡O, qué mañanica mañana,
la mañana de san Juan,
quando la niña y el cavallero
ambos se yvan a bañar!
que me dirán mal.

Cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.
[NCALPH, nº. 4B]

En su *Vocabulario* Correas dice: «Día de San Juan, tres costumbres: mudar casa, amo o mozo; coger hierbas y bañarse por bautismo» [1906, 560]. Quien habla, ahora, es Julio Caro Baroja: «Las virtudes del agua de San Juan se consideran tan extraordinarias que no es necesario recurrir a manantiales especiales santificados para aprovecharse de ellas: las aguas del mar, las de los ríos e incluso el rocío de los campos tienen virtudes excepcionales en la noche y en la madrugada de este día» [1983, 175]. Sigamos con las citas relativas a la «propiedad maravillosa que, según la creencia, adquieren fuentes, arroyos y mares en la mañana de san Juan. Tal particularidad milagrosa viene producida por la presencia en esas aguas de algún ser dotado de capacidad para magnificarlas; según las diversas concepciones

religiosas pueden ser ninfas, hadas, o la Virgen María, quienes confieren esos atributos» [Díaz González 1981, 12]:

Mañanita de san Juan
Cuando el árbol floreaba
Iba la Virgen María
Por una fuente sagrada.
Más hermosa que una estrella,
Más que una estrella galana,
lavando sus pies y manos
Y su pulidita cara;
Con un libro en las sus manos
Dió la bendición al agua:
—Bien venida la doncella
Que vienes aquí por agua
Que si del agua bebieres,
Muy pronto serás casada—.
Oyólo la hija del Rey
De la celda donde estaba;
Muy de prisa se vestía,
Más de prisa se calzaba;
Bajóse de almena á almena,
Bajóse de sala á sala;
Cogió su garrita de oro
Y á la fuente va por agua.
En el medio del camino
Con la Virgen encontrara:
—¿Ha decirme la Señora
Si tengo de ser casada?
—Casadita, sí por cierto;
Serás bien aventurada:
Has de tener siete hijos,
Todos ceñirán espada:
Uno ha de ser rey en Sevilla,
Otro serálo en Granada;
Y has de tener una hija
Para monja en Santa Clara.
[cit. en Caro Baroja 1983, 251]

El protagonista del *Romance del Conde Olinos*, portador de un canto que produce encanto, efectúa la curiosa acción de dar agua sa-

lada a su caballo, tal vez precisamente por la creencia del poder milagroso adquirido por el agua la mañana de san Juan[32]. Considérese que el caballo cuya sed resulta saciada podría absorber en sí al protagonista masculino, de quien representaría la pulsión erótica. Nótese la reencarnación vegetal de los dos protagonistas, cuyo amor es capaz de sobrevivir a la muerte; una reencarnación que ve a la mujer convertirse en un rosal blanco, con probable alusión a una sexualidad no estrenada:

Madrugaba el Conde Olinos,
mañanita de San Juan,
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe
canta un hermoso cantar:
las aves que iban volando
se paraban a escuchar;
caminante que camina
detiene su caminar;
navegante que navega
la nave vuelve hacia allá.
Desde la torre más alta
la reina le oyó cantar:
—Mira, hija, cómo canta
la sirenita del mar.
—No es la sirenita, madre,
que esa no tiene cantar;
es la voz del conde Olinos,
que por mí penando está.
—Si por tus amores pena
yo le mandaré matar,
que para casar contigo
le falta sangre real.
—¡No le mande matar, madre;
No le mande usted matar,

[32] En un contexto bien diferente, el *Romance del conde Arnaldos* concierta igualmente el motivo de la mañana de San Juan con los motivos del agua y del poder hechicero del canto del marinero.

que si mata al conde Olinos
juntos nos han de enterrar!
—¡Que lo maten a lanzadas
y su cuerpo echen al mar!
El murió a la media noche;
ella, a los gallos cantar.
A ella, como hija de reyes,
la entierran en el altar,
y a él, como hijo de condes,
unos pasos más atrás.
De ella nace un rosal blanco;
de él, un espinar albar.
Crece el uno, crece el otro,
los dos se van a juntar.
La reina, llena de envidia,
ambos los mandó cortar;
el galán que los cortaba
no cesaba de llorar.
De ella naciera una garza;
de él un fuerte gavilán.
Juntos vuelan en el cielo,
juntos vuelan par a par.

Véanse ahora estas seguidillas de Lope de Vega:

Salen de Valencia
noche de San Juan
mil coches de damas
al fresco del mar.
¡Cómo retumban los remos
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!
Despertad, señora mía,
despertad,
porque viene el alba
del señor San Juan.
(*Las flores de don Juan*, I)

Del mismo Lope:

Salen de Sanlúcar,
rompiendo el agua,
a la Torre del Oro
barcos de plata.
Verdes tienes los ojos,
niña, los jueves,
que si fueran azules,
no fueran verdes.
Salen de Valencia,
noche de San Juan,
dos pescadas saladas
al fresco del mar.
(*La noche de San Juan*, II)

Además:

La mañana de san Juan
dicen que éstos a una fuente
todos a bañarse van.
(*Las mocedades de Bernardo el Carpio*, III)

En nuestro romance los zagales

Así llegan a la fuente
que el gran álamo hermosea
con su pomposo ramaje,
do en alegre paz se asientan[33].

[33] Entroncada con los ritos primaverales de celebración de la fertilidad —esto es, fiestas de Mayo y fiesta de San Juan— estaría la sugestión erótica de los motivos del agua y de la fuente en la poesía folklórica, según observa Asensio al descodificar los símbolos del romance *Fonte frida* [1970, 339-248]. Débax especifica que la carga semántica de estos símbolos, más que originarse directamente en tales ritos, procede de otros textos a ellos ligados. «Así, las connotaciones eróticas serían más bien intertextuales, nacidas de recuerdos de otros textos» [1989, 44]. Al respecto, véanse también los siguientes cantares: «Enbiárme mi madre / por agua a la fonte fría: / vengo del amor ferida» [NCALPH, nº. 317]; «A los baños dell amor / sola m'iré / y en ellos me bañaré» [NCALPH, nº. 320]; «Ribericas del rrío, madre, / flores d'amor nasçen» [NCALPH, nº. 310]. Curiosa costumbre de la noche de San Juan es la reseñada por Cervantes en *Pedro de Urdemalas*: «Esta noche de San Juan / ya tú

En algunos de los casos a los que acabamos de pasar revista la mañana de san Juan es un mero dato contextual, telón de fondo de una anécdota autónoma, si bien significativamente amorosa, algo que se observa también en el *Romance de Moriana*, donde a la protagonista «cautiváronla los moros / la mañana de san Juane, / cogiendo rosas y flores / en la huerta de su padre», y en la ensalada de Góngora *Apeóse el caballero*, cuyo tema, la huida de amor del caballero y la colmeneruela, acontece durante la víspera de san Juan. Una frágil conexión semántica con la intriga de la obra se observa en *El valor de las mujeres* de Lope, a propósito de cuya canción

Ibase la niña
noche de San Juan,
a coger los aires
al fresco del mar;
miraba los barcos
que remando van
cubiertos de flores,
flores de azahar.
Salió un caballero
por el arenal;
dijérale amores,
cortés y galán
[...]
(III)

Di Pastena observa: «Lo más probable es que fuera sencillamente la ubicación marina a sugerir al autor la incrustación de esa pequeña (y maliciosa) joya en la que aparece una doncella en la playa» [2006, 98-99]. Viceversa, en varios otros lugares textuales de la producción teatral de Lope, autor además del poema *La mañana de san Juan de Madrid*, el tema de la fiesta de San Juan desempeña una precisa función semántica[34], apareciendo así concertada la constelación de motivos que lo configuran:

---

sabes cómo están / del lugar las mozas todas / esperando de sus bodas / las señales que les dan. / Benita, el cabello al viento, / y el pie en una bacía / llena de agua, y oído atento, / ha de esperar hasta el día / señal de su casamiento; / sé tú primero en nombrarte / en tu calle, de tal arte, / que claro entienda tu nombre».

[34] Al respecto remitimos otra vez a Di Pastena 2006.

La mañana de san Juan, mozas,
vamos a cojer rosas.
Pues que tan clara amanece
vamos a coger rosas
y todo el campo florece
vamos a coger rosas
aquí hay verbena olorosa
vamos a coger rosas.
La mañana de san Juan, mozas,
vamos a cojer rosas.
Adonde cantan las aves
vamos a coger rosas
y corren fuentes suaves
vamos a coger rosas
aquí convida la sombra
vamos a coger rosas.
La mañana de san Juan, mozas,
vamos a cojer rosas.
(*La hermosura aborrecida*, II)

Que si buena es la verbena,
más linda es la hierbabuena.

La verbena verde
que viste las selvas,
los claros arroyos
y las fuentes frescas,
albas de san Juan
las zagalas bellas
de toda la villa
salen a cogella.

Guirnaldas componen
para la cabeza:
oro es el cabello
y esmeraldas ella.
Hacen ramilletes
de la hierbabuena,
dando a los sentidos
olor y belleza.

Que si linda era la verbena,
más linda era la hierbabuena.
(*Las mocedades de Bernardo el Carpio*, III)

Vamos a la playa
noche de san Juan
que alegra la tierra
y retumba el mar.

En la playa hagamos
fiestas de mil modos
coronados todos
de verbena y ramos.
A sua arena vamos,
noche de san Juan,
que alegra la tierra
y retumba el mar.
(*El último godo*, I)

En la noche de San Juan,
cuando todos se alborotan
por gozar de aquel rocío
que a veces sirve de aljófar,
fuimos a una huerta mía,
los dos en una carroza,
y en ella vimos (¡ay, triste!)
un bello escuadrón de hermosas,
coronadas las cabezas
de claveles y de rosas.
(*Los amigos enojados y verdadera amisad*, I)

En mañana de San Juan
nunca más placer me hicieron
la verbena y arrayán,
ni los relinchos me dieron
el que tus voces me dan.
(*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, I)

Dos ejemplos más, esta vez extra-lopescos, del conjunto san Juan/mar/fuente/rosal/verbena/amores/cantares/bailes/fiesta. Un ro-

mance anónimo, que amplifica el ámbito simbólico de dicho conjunto añadiendo el motivo de los cabellos, al que a menudo en la poesía tradicional se asocia un significado erótico:

Yo me levantara, madre,
mañanica de sant Juan:
vide estar una doncella
ribericas de la mar.
Sola lava y sola tuerce
sola tiende en un rosal
mientras los paños s'enxugan
dice la niña un cantar
do los mis amores do los
donde los yre a buscar
mar abaxo mar arriba
diziendo iba un cantar
peine de oro en las sus manos
por sus cabellos peinar
digasme tú, el marinero
que Dios te guarde de mal,
si los viste a mis amores
si los viste allá pasar
(CR, 228)

y un romance de Luis Vélez de Guevara:

De la noche de San Juan
Alegres fiestas solemnes
Celebran en varios bailes
Las labradoras del Betis.
Rayaba la blanca luna
Los altos álamos verdes.
Hechos narcisos de plata
Por sus arroyos y fuentes.
Zagalas que al sol invidian
Cantando en carros, alegres
Van a coger la verbena
Que sus arroyos guarnecen
[...]
[cit. en Caro Baroja 1983, 207]

Ahora bien, precisamente en la legítima eclosión del amor durante el día en el que culminan los rituales de la fertilidad —algo que justifica cierto clima orgiástico, de alegría y gozo, de cantos y bailes, objetos de proscripción por parte de Carlos III[35]— se basa el romance de Meléndez Valdés, que extiende el tratamiento de este tema modulándolo variamente en una pintoresca escena de costumbre. Sin embargo, en el regocijo general una nota resulta disonante, la de un pastor olvidado, cuya queja final, mientras actúa como remate contrastivo, nos trae otra vez al sendero temático que nos ha ocupado a lo largo de este libro, el del abandono, padecido aquí por un hombre:

Y entre tantos regocijos
un pastor a quien las nuevas
de su dulce bien faltaban
cantó angustiado esta letra:
Ya no hay, zagales, amor,
que lo acabara el olvido.
Nada de Fili he sabido
y tiemblo su disfavor;
ausente estoy, fui querido:
¡ved si es justo mi dolor!
También yo un tiempo dichoso
cual ora os gozáis me vi,
y en mi embeleso amoroso
alegre canté y reí
a par de mi dueño hermoso.
Después que dejé su lado
perdí la dicha y el gusto;
y hoy con más grave cuidado,

[35] Dice Lope en *El poder en el discreto*: «Aquella hermosa mañana / que todo el mundo celebra / porque parece que todo / se alegra y se goza en ella / [...]» (I, 2); y en *La noche de san Juan*: «[...] alegrarse esta noche / es justo, como decreto / de Dios por boca de un ángel» (I); «Música y grita suena, / todos se alegran, todos son dichosos / yo, sólo, en tanta pena / no puedo alzar los ojos envidiosos» (II); «Este día, señores, es costumbre / alegrarse no más y no enojarse» (III). Véase, además, ya en pleno siglo XIX, *La sanjuanada* de Antonio Trueba, incluida en su *El libro de los cantares* (1852).

al ver su silencio injusto,
sólo exclamo desolado:
Ya no hay, zagales, amor,
que lo acabara el olvido.
Nada de Fili he sabido
y tiemblo su disfavor;
ausente estoy, fui querido:
¡ved si es justo mi dolor!

Nótese que la canción popular ya citada

La noche de sant Juan, moças,
bámonos a coger rrossas,
mas la noche de sant Pedro
bamos a coger eneldo
[NCALPH, nº. 1243b]

resulta englobada en una novela pastoril anónima del siglo XVII, *La pastora de Manzanares y desdicha de Pánfilo*, donde, entonada por algunos labradores, desempeña con su exhortación al amor la misma función contrastiva con respecto al estado anímico del infeliz protagonista. Una función parecida la desempeña la referencia a la mañana de san Juan en el siguiente villancico popular glosado por Lope de Vega, en el que el sujeto poético se niega a coger verbena, la hierba amorosa, pues sus amores se van:

Ya no cogeré verbena,
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.

Ya no cogeré verbena,
que era la hierba amorosa,
ni con la encarnada rosa
pondré la blanca azucena.
Prados de tristeza y pena
sus espinos me darán,
pues mis amores se van.

Ya no cogeré verbena,
la mañana de San Juan,

pues mis amores se van.
(*La burgalesa de Lerma,* III)[36]

Una función antitética no ya interna al trozo cancionístico englobado en la pieza, sino externa, es decir, relacionada con el tono general de la misma pieza o con el estado anímico de uno de sus personajes, parece prevalecer en el uso lopesco del motivo de la fiesta de San Juan, como se aprecia en *Las flores de don Juan*, en *La noche de San Juan*, en *El Hamete de Toledo* y en *El último godo*, según observa De Pastena [2006].

Insistiendo con una mirada retrospectiva, un romance tradicional en auge en los medios cortesanos del siglo XVI, *El prisionero*, semejantemente se basa en la antinomia entre el yo malherido por ser inasible, para él, el amor, debido a su cautiverio (interpretable sea en un sentido literal sea, metafóricamente, como cautiverio de amor, según varios glosadores[37]), y la eclosión general del goce durante la regeneración primaveral, «cuando los enamorados / van a servir sus amores»:

Que por mayo era, por mayo
quanzo faze los calores,
quando los enamorados
van a servir sus amores,
sino yo, triste cuitado,
que yago en estas prisiones,
que no sé quando es de día,
nin sé quando es de noche,
sino por un avezilla
que me cantava all alvor,

[36] Sobre las fuentes, variantes (por ejemplo, «Ya no me pondré guirnalda / la mañana de San Juan, / pues mis amores se van») y glosas de esta cabeza popular cfr. NCALPH, nº. 522A y nº. 522B.

[37] Esta opción interpretativa caracteriza, por ejemplo, la glosa de Nicolás Núñez —*En mi desdicha se cobra* (*Cancionero general*, 1511)— y la de Garci Sánchez de Badajoz —*Si de amor libre estuviera* (*Cancionero general*, 1514), tal y como algunas versiones modernas del romance [cfr. Catalán, 1992b]. Entre los comentaristas, cfr. Azorín [1947], Aguirre [1972], Robertson [1979], McGrady [1992] y Pérez Priego [2004].

matómela un ballestero,
de Dios haya el galardón
[Catalán 1992b, 88-89].

Podríamos finalizar remitiendo una vez más a Mario Di Pinto por lo que concierne a su afirmación de que la cultura del Setecientos

> [...] fu, indubbiamente, una cultura intellettualistica, e come tale minoritaria; ma fu partecipe anch'essa della tradizione, in modo congruente e inalienabile. Non è vero quindi che rifiutasse l'altra faccia — quella appunto sentimentale e popolare — della tradizione; ma cercò invece di disciplinarla e recuperarla in una più cosciente misura stilistica [1964, 59].

Ahora bien, si Meléndez Valdés se ejercita en la estilización culta de la forma romanceril, no faltan los que dedican su quehacer creativo y/o recopilatorio a la vertiente lírica y prosística de la creación popular. Autor de un *corpus* de poesía popularizante, las *coplas galegas* (1746), Fray Martín Sarmiento no descuida reproducir en sus obras de poética cantares gallegos y castellanos, como el que alude a la 'canción vieja' *Guárdame las vacas*, que ya vimos aprovechada por Castillejo:

Guárdame las vacas
Periquito en la sierra:
guárdamelas bien,
que ninguna se me pierda.
[1775, 164]

En su *Teatro histórico-crítico de la Eloquencia Española* (1786), Antonio de Capmany reputa esencial realizar una «colección de nuestra eloqüencia popular», puesto que el genio de la nación se reconoce mejor «en las mal acepilladas lenguas de pastores, gañanes, arrieros, y otros hombres de esta laya» [1786, XCVI] que en la mayor parte de los libros de los vanos sofistas. En efecto, mientras que «los literatos de todos los payses son muy parecidos, porque aprenden de un mismo libro, aunque en diversa lengua», el pueblo alberga el carácter original de la nación, inimitable por otra cualquiera nación: «Comparemos las plebes y juzgaremos las naciones por su ta-

lento y por sus costumbres: estas son tan diferentes como los diversos climas» [1786, CI]. Sobre el cañamazo de la expresión popular, natural y primigenia, se edifica la expresión artística, fruto de un derivado proceso de culturización:

> [...] primero hubo hombres toscos y sencillos que arrojaron de sus agrestes bocas bellas expresiones, la quales despues otros hombres urbanos y pulidos definieron y clasificaron, dando á unas el nombre de metáfora, á otras el de comparación, á otras el de enigma, á otras el de ironía, á otras el de hipérbole &c: por manera que no hicieron otra cosa que poner nombres y reglas á las cosas que otros habian inventado. De los diversos modos de explicarse que usaron en la vida rustica los primeros hombres, nacieron despues los preceptos, que fueron reducidos á orden sistematico para el oficio de los oradores. El talento de hablar bien, entonces se volvió un arte particular [...] [1786, CX-CXI].

Considerando, pues, que es en las chozas y en las aldeas donde la elocuencia se conserva limpia y pura en su primitiva lumbre, acudir a la «escuela abierta del Pueblo» es defender la nación [1786, XCIV]. Además de la prerromántica identificación del pueblo con el espíritu de la nación, lo que sorprende en Capmany es el asomarse de planteamientos teóricos y metodológicos conformes a la moderna ciencia etnográfica, avisado como es de la vida en variantes del caudal oral y allegado como es a la investigación de campo, de la que se erige en guía señalando, ante todo, la importancia de individuar, en la relevación directa, contextos espaciales y temporales adecuados y ocasiones oportunas, más o menos informales. La auspiciada colección, dice, no se puede realizar

> [...] en las bibliotecas, en las academias, en las universidades, ni en las aulas de rhetorica; sino en los cortijos, en las ventas, en las cabrerizas, en los mesones, entre los segadores, en los quarteles, en las playas, volviendo á oir los mismos dichos ú otros semejantes, porque alli todos se parecen mas no se imitan y si se imitan no se copian. [...] El sugeto que intentase dedicarse a formar esta colección de dichos y ejemplos vivos debia [...] emplear algunos años en esta curiosa tarea, porque no todo lo oiria en una semana, ni en un mes, ni en un año: debia introducirse en el trato de familias diversas, porque no todo lo encontraria en una sola casa: debia concurrir en juntas de re-

> gocijos y de juegos, y presenciar pendencias, pues en aquellas ocasiones abundan los sujetos mas agudos, y en el bullicio de las pasiones fermentan y saltan las centellas del ingenio: debia recorrer varios pueblos, porque en esta variedad haria una mas copiosa, pronta y amena cosecha [...] [1786, XCVII y XCVII-XCIX].

Al igual que el poeta postbarroco Diego de Torres Villarroel, Alfonso Valladares de Sotomayor es autor de seguidillas. A él se debe la *Colección de seguidillas o cantares* (1799). La elección de esta forma poética radica no sólo en su primor (en pocos versos cortos se vierten «los conceptos mas delicados y energicos, y las comparaciones y exageraciones hiperbolicas mas ingeniosas y elocuentes», 1799, XI), sino también en su especificidad y exclusividad españolas, que hacen de ella una auténtica marca identitaria: tanto en el prólogo como en el extenso subtítulo de la *Colección*, el poeta se jacta de la génesis toda española de las seguidillas, un exquisito 'ramo' de la literatura que ninguna otra nación posee, no siendo los extranjeros capaces de imitarlo por más que compitan en aplaudirlo. Considerando inexcusable el hecho de que esta forma poética, a diferencia del soneto, del romance y de la décima, haya sido hasta la fecha desatendida en España por literatos y recopiladores, Valladares de Sotomayor decide dedicarse a colmar esta laguna, optando por composiciones originales en lugar de las tradicionales creadas y transmitidas oralmente por autores anónimos, a los cuales reconoce que supieron, no obstante su condición de iletrados, «explicar perfectamente sus sentimientos, los vicios que reprehenden, las virtudes que celebran, lo que acredita que el ingenio español aun sin cultivo, es el más propio para tratar con las Musas» [1799, XI-XII]. Cada seguidilla es ilustrada por una nota explicativa dotada de un bagaje de refranes, apólogos, sentencias, cuentos, etc., «para hacer más facil su inteligencia, y la lección más fertil y agradable», según se puntualiza en el subtítulo de la obra.

Quien emprende la tarea de recopilar las creaciones populares es Juan Antonio de Iza Zamácola, Don Preciso, considerado un folklorista *ante litteram*. En 1799 y en 1802 publica los dos volúmenes de su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, cuya intención es la defensa de la identidad cultural española frente a la moda extranjerista de los afrancesados e italianizantes, quienes debilitan el carácter nacional

apropiándose, respectivamente, del lenguaje lánguido y fastidioso del minué y del paspié y del lenguaje a su vez lánguido y desabrido de las arias de ópera, y tildando de hombre ordinario y de poco gusto a todo aquel que cultiva ese género coréutico-musical autóctono de sello popular que es la seguidilla, aquí adoptada como arma de defensa del 'genio nacional' una vez desacreditada su re-creación bolera en cuanto al baile, corruptora de su sencillez y naturaleza con indecentes saltos y cabriolas, y su ejecución a la italiana en cuanto al canto, igualmente corruptora de su sencillez y naturaleza con «gorgoritos y enjuagatorios capaces de dar nauseas al estómago más robusto» [1982, 16] (el fenómeno contrario, es decir la infiltración del folklore español en la música culta, se debe a los fandangos de Luigi Boccherini, activo en la corte a partir del año 1768). Urna del carácter nacional es la gente del vulgo y sea en cuanto a la música sea en cuanto a las letras Don Preciso no duda en afirmar la hechura popular de casi todas las coplas que recoge:

> Entre la gente menestral y artesana, conozco una porcion de jóvenes dotados de la mas bella disposicion, no solo para cantar seguidillas, sino tambien para componerlas; y ciertamente causaría admiracion á qualquiera que no supiese hasta qué grado llega el genio Español, el ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin mas cultura que la que adquieren en las poquisimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodia que cabe. [...] Casi todas las coplas que incluyo han sido compuestas, no por aquellos grandes ingeniazos atestados de griego y latin, y que imitando á los antiguos y modernos nacionales y estrangeros, forman tomos de poesias que serán sin duda muy sublimes, muy bellas, muy estupendas, pero que muy pocos leen y menos las entienden, maguer que esten en *verso-altisonante-ritmicofilosófico*. Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado á bonetazos por esas universidades, y que sin mas reglas que su ingenio y buen natural, saben expresar en quatro versitos pensamientos muy finos, con una concision y gracia que á todos deleita [1982, 21 y 23].

En la *Advertencia* del segundo tomo, Don Preciso admite haber dado cabida en el primero a algunas seguidillas compuestas por poetas insignes pero faltos de 'oído músico', artífices de composiciones

defectuosas por dos motivos: no aciertan la medida silábica al dotar al segundo verso y al cuarto de cinco sílabas siendo aguda la última (lo que equivale a 6 sílabas), trastornan la prosodia cargando el acento en la penúltima y emplean encabalgamientos. Todo ello estorba la musicalización del texto poético, algo imperdonable en una poesía que se concibe como letra de canción. De las creaciones de estos 'sabios coplificantes' quiere Don Preciso depurar el segundo volumen de su obra, más bien dedicado a las coplas de los Manolos, capaces de componerlas sobre la misma música:

> Confieso no obstante, señores poetas, que tuve algun dia la debilidad de juzgar a vmds. incapaces de incurrir en unos yerros de tanto bulto, y así fué que á pesar de que se resistían mis oidos á sufrir las coplas de vmds., tuve que incluir en mi primer tomo algunas de ellas, persuadido de que quando vmds. las hacian así, tendrian sus razones para ello; ¿pero quál sería mi sorpresa al ver despues que solo las poquitas letras que vmds. me suministraron eran las únicas defectuosas? Yo tendré muy buen cuidado de no pedirles a vmds. otras, porque quiero dar al público este segundo tomo bien purgado de semejantes absurdos [...] [1816, XIV-XV].

Ambas colecciones, la de Valladares de Sotomayor y la de Don Preciso, presuponen la consunción de la lección neoclásica y afirman el uso de la poesía popular como contravalor.

En cualquier caso, una ocasión perdida para el nacimiento de la ciencia folclórica es representada por el proyecto de una colección de cantos españoles recogidos de viva voz del pueblo que José González Torres de Navarra presenta al Gobierno en 1799; proyecto que, lamentablemente enterrado por la ceguera institucional, «[...] de haberse puesto en ejecución, hubiera situado a nuestro país en vanguardia de toda la labor de reivindicación de lo popular que marcó la cultura europea del siglo XIX» [Pedrosa 2006b, 22].

VI. La rehabilitación del siglo XIX
La niña de Gustavo Adolfo Bécquer

VI.1. LITERATURA DE VIAJE Y COSTUMBRISMO

En Europa la homologación intercultural alentada en la primera mitad del siglo XIX por el advenimiento de la sociedad industrial y urbana genera, por reacción, una actitud de salvaguardia de las identidades nacionales, reconocidas con prevalencia en la cultura de las clases populares, caracterizada por un mayor conservadurismo[1]. La especificidad cultural se aprecia también en aquellos países que se hallan en una condición de atraso con respecto a los cambios socio-económicos activos en las naciones más avanzadas y que son, por consiguiente, más o menos ajenos a sus impulsos uniformadores. En tal caso, recorrer la distancia espacial equivale a retroceder en el tiempo, hacia una anterioridad cultural cuyo subdesarrollo es rescatado por una presumida autenticidad y pureza incontaminada. La copiosa literatura de viaje documenta, no por casualidad, un prevalente flujo turístico del Norte al Sur de Europa, cuya meta privilegiada es ni más

[1] En Inglaterra y en Francia la voluntad de retraer el espíritu de la nación mediante un inventario de sus tipologías humanas más características desemboca, por ejemplo, en dos obras colectivas, respectivamente, *Heads of the People: or Portraits of the English* (1840-1841) y *Les Français peints par eux-mêmes* (1842), antecedentes de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Como se vio en el capítulo anterior, el interés por la cultura popular ya se había manifestado en los ilustrados, pero con intenciones críticas y reformadoras, de acuerdo con una mentalidad universalista más que nacionalista, como en el caso, en España, del *Teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo.

ni menos España, atrayente anacronismo cuyos caminos se entreabren —para franceses e ingleses— a raíz de la guerra napoleónica[2].

La distancia cultural entre España y los países de procedencia de los viajeros actúa como lupa del efectivo atraso peninsular. Atraso que funciona como factor de compensación del exceso de 'domesticación' que lamentan los visitadores europeos, para quienes, como denuncia Théophile Gautier:

> Un des grands malheurs de la vie moderne, c'est le manque d'imprévu, l'absence d'aventures. Tout est si bien réglé, si bien engrené, si bien étiqueté, que le hasard n'est plus possible; encore un siècle de perfectionnement, et chacun pourra prévoir, à partir du jour de sa naissance, ce qui lui arrivera jusqu'au jour de sa mort… Il deviendra impossible de distinguer un Russe d'un Espagnol, un Anglais d'un Chinois, un Français d'un Américain. L'on ne pourra plus meme se reconnaitre entre soi, car tout le monde sera pareil [1998, 320-321].

En la presuposición de su atraso se funda el mito de la otredad de España, percibida como país primitivo, tierra de aventuras, cuyos

---

[2] Los testimonios de los viajeros franceses, ingleses, alemanes y americanos hallan una amplia correspondencia en una serie de obras de las que aquí se cita la primera edición. Entre los viajeros franceses, se recuerdan: Alexandre-Louis-Joseph de Laborde (*Voyage historique et pittoresque de l'Espagne*, 1806-1829, e *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 1827-1830), J. B. Breton de la Martinière (*L'Espagne et le Portugal*, 1815), Adolphe Bourgoing (*L'Espagne. Souvenirs de 1823 et de 1833*), Baron de la Motte (*L'Espagne*, 1835), George Sand (*Un hiver à Majorque*, 1842), Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*, 1843), Charles Didier (*Une année en Espagne,* 1837), Alexandre Dumas padre (*De Paris à Cadix*, 1848), Antoine de Latour (*Études sur l'Espagne*, 1855), Prosper Mérimée (*Lettres d'Espagne*, 1830-1864), Jean-Charles Davillier (*L'Espagne*, 1874, obra dotada aproximadamente de 300 ilustraciones de Gustave Doré). Entre los ingleses, William Jacob (*Travels in the South of Spain*, 1811), Henry David Inglis (*Spain in 1830*, 1831), George Borrow (*The Zincali, or an Account of the Gypsies of Spain*, 1841, e *The Bible in Spain*, 1842), Richard Ford (*A Handbook for Travellers in Spain*, 1845, e *Gatherings from Spain*, 1846), Robert Dundas Murray (*The Cities and Wilds of Andalusia*, 1849), William George Clark *(Gazpacho, or Summer Month in Spain*, 1850), Augustus John Hare (*Wanderings in Spain*, 1873). Entre los estadounidenses, Alexander Slidell 'Mackenzie' (*A year in Spain, by a young American*, 1831, y *Spain revisited. By the author of «A year in Spain»*, 1836), Washington Irving (*The Alhambra*, 1832). Entre los alemanes, Wilhelm von Humboldt (*Tagebuch der Reise nach Spanien 1799-1800*).

epítetos reveladores son 'romántica', 'pintoresca', 'novelesca', 'fantástica', 'de capa y espada', etc. En ella el viaje, sigue Gautier, «est encore une entreprise périlleuse et romanesque» [1998, 321]. En análogas consideraciones se basa la predilección de Washington Irving:

> [...] what a country is it for a traveller, where the most miserable inn is as full of adventure as an enchanted castle, and every meal is in itself an achievement! Let others repine at the lack of turnpike roads and sumptuous hotels, and all the elaborate comforts of a country cultivated and civilized into tameness and commonplace; but give me the rude mountain sramble; the roving, haphazard, way faring, the half wild, yet frank and hospitable manners, which impart such a true game flavor to dear old romantic Spain! [1991, 772].

Surge, así, la paradoja por la que, dicho sea con palabras de Ortega y Gasset, «solo mirada desde Europa, es posible España» [1957, 138]: es así que España se configuraría como específica 'posibilidad' sólo en la perspectiva de una mirada externa, que convierte su atraso histórico en positivo factor desalienante.

Dentro de la geografía ibérica Andalucía, en particular, es elegida como meta privilegiada. Para muchos viajeros la visita a España se reduce, en efecto, al circuito andaluz: los ingleses, por ejemplo, popularizan la 'ruta de los contrabandistas': Ronda, Antequera, Granada, Málaga, Córdoba, Gibraltar [cfr. Alberich 2000, 24]. Y también los itinerarios más generales parecen concebidos para llegar lo antes posible a Andalucía, región que, según Richard Ford, «must take precedence over all others in Spain» [1878, 280].

Es cierto que el Sur español desempeña, a principios del siglo, un protagonismo en el ámbito político: piénsese en la resistencia de Cádiz frente al ejército napoleónico, en las Cortes, en la Constitución de 1812, en el Pronunciamiento de Riego. Sin embargo las razones de la predilección meridional son esencialmente antropológicas: la imagen que el Romanticismo europeo valoriza de España como país exótico, salvaje, halla su mejor representación precisamente en Andalucía, la cual, aún más alejada de Europa que Madrid, es capaz de satisfacer con plenitud los apetitos exóticos y el gusto por lo antiguo ínsito en el popularismo romántico. Región agrícola de lenta evolución, en ella se puede apreciar efectivamente una mayor resistencia de las tradiciones populares. Dotada de una aristocracia harto proclive a la

estética popularista del majismo y del casticismo, carece todavía de esa clase burguesa emergente en el centro y en el norte de la península. Además, su tejido histórico-cultural, fruto de una compleja transculturación hispano-musulmana-sefardita-gitana y hasta africana, ofrece con insólita evidencia huellas de orientalismo, detectables en la cultura material, social, alimenticia y coréutico-musical y además en las características somáticas de la población. Ambos factores —popularismo y orientalismo— colman las expectativas de los viajeros románticos, quienes dedican amplios apartados de sus relatos a los rastros del pasado musulmán y a las descripciones de escenas de folklore, sobre todo musical y taurino. El relieve concedido a los aspectos lúdicos y festivos funda el mito de la alegría y apatía meridional, que desemboca en la teoría formulada por Ortega y Gasset [1984] del 'ideal vegetativo' come principio existencial dominante en Andalucía. Según Gautier «[…] tout était joie et musique. On dirait que la seule affaire sérieuse des Espagnols soit le plaisir; ils s'y livrent avec une franchise, un abandon et un entrain admirables» [1998, 328].

Dumas —de viaje por España en 1846 en su condición de cronista de las bodas entre Isabel II y el infante Francisco de Asís y entre el duque de Montpensier y la infanta Luisa Fernanda, y en compañía del hijo Alexandre, del poeta Auguste Maquet y de los pintores Adolphe Desbarolles, Eugène Giraud y Louis Boulanger— halla un eficaz reflejo de la indolencia española en la locución, de la que se siente perseguido, 'poco a poco', que recuerda el 'vuelva usted mañana' con el que Larra ironiza sobre la pereza española. No hay manera, dice el francés, de distraer a un español cuando baila, fuma o duerme. E Irving subraya que «There are two classes of people to whom life seems one long holiday, the very rich, and the very poor; one because they need do nothing, the other because they have nothing to do…» [1991, 772].

En la gestación del mito andaluz colaboran los mismos andaluces, proclives a mirarse a través de los ojos reveladores de los extranjeros. Y propensos, como dice Ortega y Gasset, a ofrecerse como espectáculo, a ser mimos de sí mismos «[…] hasta el punto de que en una ciudad tan importante como Sevilla tiene el viajero la sospecha de que los vecinos han aceptado el papel de comparsas y colaboran en la representación de un magnífico ballet anunciado en los carteles con el título "Sevilla"» [1984, 233]. El andaluz, sigue Ortega y Gasset, de

tanto subrayar su fisionomía, es dos veces lo que es; la clara conciencia de su carácter le permite permanecer dentro de un invariable perfil milenario, fiel a su exclusiva cultura [1984, 233][3]. La autorrepresentación del andaluz es captada por Irving, quien señala el afán de un mesonero cerca de Granada al organizar una «verdadera fiesta española» al compás de fandangos y boleros para la delicia de los espectadores extranjeros. A su vez Wilhelm von Humboldt, que presencia una 'juerga' en Málaga, afirma que «ellos bailaban no sólo para su propio placer, sino para ofrecerse como espectáculo» [1998, 197].

En suma, una Andalucía que se disfraza tal y como se espera de ella. Una Andalucía, además, en parte observada y en parte pensada apriorísticamente de cara a las necesidades ideológicas del primitivismo romántico, que, si por un lado halla en ella un adecuado terreno de observación, por otro lado no duda en reiventarla. En los relatos de los viajeros, por ejemplo, es recurrente la exaltación de su belleza geográfica, climática y folkórica, a la cual suelen referirse mediante un repertorio léxico hiperbólico: 'maravilla', 'encanto', 'paraíso terrenal', 'edén', 'tierra de promisión', 'tierra de Dios', etc. Sin embargo dicha exaltación precede, a veces, a la llegada a Andalucía y es fruto de una 'ensoñación'. Es este el caso de Gautier: «Madrid nous était insupportable, et les deux jours qu'il nous fallut y rester nous parurent deux siècles pour le moins. Nous ne rêvions qu'orangers, citronniers, cachuchas, castagnettes, basquines et costumes pittoresques, car tout le monde nous faisait des récits merveilleux de l'Andalousie [...]» [1998, 227-228]. Divisando la Sierra Morena, añade : «Derrière cette ligne de montagnes violettes se cachait le paradis de nos rêves» [1998, 241]. Dumas, que ha leído el relato de Gautier, por el que parece estar influenciado, emprende el cruce de la Sierra Morena animado por la misma expectativa de una Andalucía bella y alegre. Y admite que se aproxima a Granada y a Córdoba, cuyos solos nombres prestigiosos desprenden poder evocativo, con la previa convicción de hallar el país de los sueños: lugares encantados, donde todo

[3] Asimismo, Camilo José Cela, de viaje por Andalucía, observa que «Sevilla y su máscara eran dos cosas tan difíciles de despegar como el corazón y su sentimiento. Sevilla es ciudad que, por encima de ninguna cosa, quiere ser Sevilla... Eso que Sevilla sueña con seguir siendo —Sevilla—, con serlo siempre y sin abdicar jamás, es su careta, al tiempo de ser su carne misma» [1989, 210].

es maravilloso. Juan Valera [1942] señala la dialéctica entre imaginación y realidad cuando reprocha al inglés George Borrow el haber soñado los hechos relatados en *The Bible in Spain*, que luego acabó por considerar verdaderos (se refiere, por ejemplo, a la leyenda de la presencia en España de musulmanes muy ricos ocultos tras la careta de cristianos pobres, cuyas casas son humildes sólo en apariencia, puesto que esconden tesoros dignos de *Las mil y una noches*).

Por lo tanto, el deseo antecede a la realidad y, así, la determina. Sin embargo, inevitable es la decepción, la cual, humor flotante en las obras de estos viajeros, es la medida de cuánto se hallan condicionados por ideas preconstituidas. Aun antes de llegar a España, Gautier teme ver quebrantado su sueño: «Je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves» [1998, 43]. Luego no tiene más remedio que admitir que juzga inadecuado el refrán español que recita: «Quien no ha visto Sevilla / no ha visto maravilla», puesto que en la capital andaluza «où nous ne trouvons rien de particulièrement merveilleux, si ce n'est la cathèdrale» [1998, 387]. Y su ideal de la belleza española resulta pronto desmentido:

> Ce que nous entendons en France par type espagnol n'existe pas en Espagne, ou du moins je ne l'ai pas encore rencontré. On se figure habituellement, lorsqu'on parle *señora* et mantille, un ovale allongé et pâle, de grands yeux noirs surmontés de sourcils de velours, un nez mince un peu arqué, une bouche rouge de grenade, et, sur tout cela, un ton chaud et doré justifiant le vers de la romance: «*Elle est jaune comme une orange*». Ceci est le type arabe ou moresque, et non le type espagnol [1998, 129].

Una vez llegado a Córdoba, Dumas manifiesta su malhumor por ver hecha añicos, frente a la realidad, la imagen de la ciudad previamente fraguada en el sueño bajo el acicate de sugerencias históricas y literarias. Sus compañeros y él, dice, se habían figurado, cada uno, una Córdoba propia: gótica, árabe, romana, olvidando imaginar una Córdoba española, la única que de hecho iban a encontrar. Malhumor del que se salva la mezquita, cuya belleza real sobrepasa cualesquiera belleza soñada.

Una declarada mediación artística posee la expectación de De Amicis de hallar en los rostros de la gente que encuentra por las calles de Córdoba un 'bruno carico', 'grosse labbra' y 'grandi occhi', o sea el

tipo andaluz tal y como se lo había figurado mediante los dibujos de Doré. Sin embargo, tiene que admitir que no lo halla, a no ser en los suburbios de la ciudad, donde verosímilmente viven gitanos, generalmente asumidos como imagen de una entera población [1993, 216].

Asimismo, la expectación de viajes aventurados es a menudo desmentida por la realidad, avara de bandoleros y de tan infranqueables condiciones viarias[4]. A España se suele llegar con la certidumbre de enfrentarse a una «entreprise périlleuse et romanesque», sin embargo ni Gautier, ni Mérimée, Davillier, Irving, Ford, Borrow o Clark tienen el placer, a lo largo de sus desplazamientos, de topar con un salteador[5]. Decepcionado se ve también el deseo de Dumas y de sus compañeros de viaje de relacionarse con los bandoleros divisados alrededor de Córboba, deseo que, como es obvio, deja desconcertados a sus guías locales. William George Clark se queja de que su viaje desde los Pirineos hasta las Columnas de Hércules esté desprovisto de peligros. Igualmente se queja Mérimée, deseoso de ser víctima de un asalto de bandoleros, a quienes cedería de buena gana su equipaje, en realidad desguarnecido, con tal de poderlos encontrar y entrevistar, «con gran cortesía», acerca de su vida. Y Davillier puede palpar sólo las huellas de bandoleros, perseguidos a partir de 1844 por la Guardia Civil, instituida con el fin de vigilar el orden público en el campo y en las ciudades. Huellas percibidas en las inquietantes cruces de madera sembradas a lo largo del trayecto desde Alhama hasta Vélez Málaga para perpetuar el recuerdo de muertos asesinados por 'manos inquietas': «Aquí fue asesinado...».

Gautier, tan ávido de color local, deplora la imitación de las costumbres francesas e inglesas en la clase medio-alta:

> La soirée se termine par un petit bal improvisé, où l'on ne danse, hélas! Ni *jota*, ni *fandango*, ni *bolero* […] mais bien la contredanse et le

---

[4] El cuadro ideológico que caracteriza el viaje romántico contempla, en primer lugar, el cansancio y el peligro, que lo configuran en términos de aventura. De hecho, según Gautier: «Quel agrément peut avoir une excursion où l'on est toujours sûr d'arriver, de trouver des chevaux prêts, un lit moelleux, un excellent souper et toutes les aisances dont on peut jouir chez soi?» [1998, 320].

[5] El caso de Alexander Slidell, víctima de un asalto de bandoleros, constituye, pues, una excepción, imputable, además, a malhechores manchegos, no andaluces.

> rigodon, et qualquefois la valse. Cependant, à notre requête, un soir, deux demoiselles de la maison voulurent bien exécuter le *bolero*; mais auparavant elles firent fermer les fenêtres et la porte du *patio*, qui ordinairement restent toujours ouvertes, tant elles avaient peur d'être accusées de mauvais gout et de couleur locale [1998, 269].

Un análogo sentimiento de decepción invade al viajero francés al observar el modo de vestir: «Malheureusement les Sévillanes ne sont restées espagnoles que de pied et de tête, par le soulier et la mantille; les robes de couleurs à la française commencent à être en majorité» [1998, 390][6].

Dumas queda defraudado frente al folklorismo por encargo que le es dable encontrar en una ciudad ya civilizada como Madrid y frente a la moda híbrida que señorea en Sevilla, la cual impone vestirse a la francesa de los pies a la cintura y a la andaluza de la cintura al sombrero.

La inexorabilidad de la civilización moderna, que embiste incluso a la premoderna España, descorazona, entre otros, a Ford, quien, refiriéndose al traje tradicional del majo, lamenta su gradual corrupción por obra de la prosaica civilización a favor de la levita.

Además del prejuicio (cuyas ejemplificaciones podrían dilatarse al infinito), entre los otros procesos cognitivos adoptados por los viajeros románticos se observa el de la 'tipificación', en virtud de la cual se tiende a identificar a los andaluces a partir de personajes excepcionales: bandoleros, contrabandistas, toreros, gitanos, majos, etc., verdaderos héroes de los relatos de viaje, elevados a categoría representativa y simbólica[7]. El patrón comportamental de los andaluces se inscribe, así, en las coordenadas de la jactancia, de la violencia, de la mala vida, de la voluptuosidad, etc., ignorando la dinámica interna de la variación, activa tanto a nivel sociológico como individual.

---

[6] Asimismo, De Amicis no nota, en el modo de vestir de las andaluzas, «all'infuori della cosiddetta *mantilla*, nessuna differenza dalle donne francesi e nostre … L'antico costume andaluso è scomparso dalle città» [1993, 216].

[7] George Borrow, de viaje por España de 1835 a 1840, dedica a los gitanos su *The Zincali, or an accaunt of the Gypsies of Spain*. En 1842 publica, además, *The Bible in Spain*. A estas obras remite Prosper Mérimée en el *post scriptum* de Carmen, texto de carácter etnográfico sobre la cultura gitanoandaluza.

Además, dichas tipologías humanas a menudo son juzgadas positivamente como cifra de libertad y hasta nobleza de espíritu: los 'asesinos' a quienes se refiere William Jacob (1811) detienen sus manos armadas ante el repique de las campanas que anuncia la hora del crepúsculo; y los *Trece niños de Ecija*, famosos bandoleros de quienes habla Slidell, suelen repartir el botín en partes iguales: una destinada a un convento de frailes, otra a los alcaldes de las aldeas de la zona y la última a ellos mismos. Por boca de Mérimée, además de Ford, el famoso José María *El Tempranillo* manifiesta virtudes caballerescas para con las señoras, homenajeadas con besamanos y cortesía verbal, y generosidad para con las víctimas todas, a quienes les permite quedarse con las joyas cuyo valor sea afectivo y con el dinero suficiente para alcanzar las ciudades más cercanas. Y es la galantería que caracteriza, según el relato de Dumas, a los siete bandoleros escondidos en los bosques de propiedad del duque de Osuna.

Quien no consigue convertir el tradicionalismo español en un equivalente de autenticidad es George Sand. Residente en Mallorca entre 1838 y 1839, en compañía de su amante Fryderyk Chopin, define 'monos' a los isleños, tan hostiles para con esa extranjera que se pasea fumando y con trajes masculinos, enrollada además, fuera del vínculo sacramental, con un hombre más joven que ella. Para una mujer, evidentemente, es más problemático el encuentro con el sistema de valores autóctono, que no llega a ser el símbolo de una identidad cultural incontaminada, sino una jaula constrictiva.

En sustancia, se busca la diversidad y hay que encontrarla, aunque a menudo el conjunto de expectativas acabe por generar la sensación de decepción al chocar con la evidencia contradictoria de los datos observados. En general, la realidad representada no es más que la proyección del imaginario romántico, solícito en envolverla en sus propias instancias ideológicas. Es opinión de Juan Valera que «La mayor parte de los viajeros que se proponen escribir y escriben sus *impresiones* sobre España viene ya con el intento preconcebido de poner mucho *color local* en dichas *impresiones*, de que todo en ella sea insólito y por muy diversa manera que en su país [...]» [1942, 1779].

El escaso escrúpulo referencial del viajero romántico será asimismo subrayado por Ortega y Gasset, según cuya opinión «no necesitaba ver de las cosas sino lo estrictamente necesario para que se disparase su

emoción, para entrar en frenesí y embriaguez. Entonces se volvía de espaldas al exterior y se ponía a beber su propio estupor» [1988, 203].

La superposición al contexto observado del propio deseo de una alternativa cultural conlleva una distorsión pintoresca y estetizante. La necesidad ideológica de la otredad acaba por atribuir a los objetos o sujetos considerados un valor estético, con su capacidad de liberarlos de una dimensión despectiva si la tuvieran, como en el caso de las diferentes tipologías sociales que estructuran la mala vida (bandoleros, gitanos, etc.). Y el valor estético induce a la emulación. Tan es así que Gautier se pasea por las tierras andaluzas disfrazado de majo: «Saissisant avec joie cette occasion de me travestir en dehors du carnaval, et de quitter pour quelque temps l'affreuse défroque française, j'avais revêtu mon habit de *majo*: chapeau pointu, veste brodée, gilet de velours à boutons de filigrane, ceinture de soie rouge, culotte de tricot, guêtres ouvertes au mollet» [1998, 319][8].

En fin, la Andalucía romántica es la realización de un sueño. Lo dice Cernuda [1970b], que parece hacerle eco a Gautier, quien, una vez desembarcado en Port-Vendres al cabo de su viaje de seis meses por la península, declara con dejo nostálgico: «Le rêve était fini».

Ahora bien, contra semejante proceso de idealización reacciona el costumbrismo, que establece entre sus objetivos primarios la voluntad de corregir la deformación de la realidad por obra de los viajeros extranjeros, quienes, según Larra, desconocen el mérito principal del buen observador: «la verdad del pincel». En efecto, «han de tener siempre de nuestro país una idea exagerada e hiperbólica… o creen que los hombres aquí son todavía los espléndidos, francos, generosos y caballerescos seres de hace dos siglos, o que son aún las tribus nómadas del otro lado del Atlante» [2000, 46].

Estébanez Calderón, al escarnecer el «mentirón estupendo» con el que «gringos y extranjeros» aliñan sus recuerdos de viaje, precisa que para hablar de España «fuerza será… que apelemos a los españoles» [1985, 80]. Y Ramón de Mesonero Romanos, molesto por la testarudez con que los extranjeros «nos hacen juguetes de su fantasía», ex-

[8] Según testimonio de Serafín Estébanez Calderón, los extranjeros de visita a la feria de Mairena del Alcor solían llevar el traje andaluz, presumiendo «de todo punto atildado(s) a… la majeza» [1985, 121].

presa su intención de «[…] reivindicar la buena fama de nuestro carácter y costumbres patrias, tan desfiguradas por los novelistas y dramaturgos extranjeros, oponiendo a ellos una pintura sencilla e imparcial de su verdadera índole y sus cualidades indígenas y naturales, sin exageración…» [1925, 11].

La falsa conceptuación de España por obra de los observadores extranjeros será criticada, además, por Juan Valera, quien denuncia ante todo el *topos*, producido por ella, del primitivismo y del folklorismo:

> El apotegma de que Africa empieza en los Pirineos corre muy valido por toda Europa … A mí me han preguntado los extranjeros si en España se cazan leones; a mí me han explicado lo que es el tè, suponiendo que no le había tomado ni visto nunca; y conmigo se han lamentado personas ilustradas de que el traje nacional, o dígase el vestido de majo, no se lleve ya a los besamanos ni a otras cerimonias solemnes, y de que no bailemos todos el bolero, el fandango y la cachucha [1942, 1777-1779].

Sobre España — sigue Valera — se miente impunemente, hasta el punto de convertirla en «país fantástico, propio para servir de cuadro a lances raros, a hechos inauditos de jaques y rufianes, de frailes fanáticos, de hembras desaforadas y de bandidos hidalgos».

La reivindicación del autoanálisis se explicita, además, en el título de la más amplia recopilación costumbrista: *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Sin embargo, las imágenes adoptadas por los románticos europeos para re-crear la sociedad española acaban por ser interiorizadas por los mismos escritores costumbristas, quienes comparten con aquellos la crisis de la identidad cultural brotada de la modernización técnica e industrial, activa también en el seno de la sociedad española no obstante el atraso histórico que la caracteriza. El deseo de huir de la civilización y la necesidad de la diferencia, si por un lado empujan a los viajeros hacia la contrarrealidad española, por otro lado incitan a los costumbristas a refugiarse en el universo premoderno de las tradiciones locales. Sus cuadros de costumbres acogen más que nada retratos pintorescos, animados por la intención de fijar lo que queda de la 'bastardeada originalidad'[9] nacional, con

[9] La expresión ha sido extraída de la introducción de *Los españoles pintados por sí mismos*.

miras a congelamientos museísticos. Paragonado por Larra al «pintor que tiene que retratar a un niño cuyas facciones continúan variando después que el pincel ha dejado de seguirlas» [2000, 552], el escritor costumbrista no escatima esfuerzos en construir un archivo nostálgico de tipologías sociales y elementos culturales en vías de extinción. Actitud criticada por Valera, quien reputa legítimo el deseo de identidad «si con la pintura de pasadas glorias, no excitase a muchos a querer remontar la corriente de los siglos y a retroceder a la barbarie, soñando en renovarlas; si, por querer guardar y hacer constar las diferencias que a las naciones separan, no los llevase a romper o desatar los lazos que las unen, y si, por afirmar la variedad, no propendiese, en ocasiones, a negar la unidad en que la variedad se resuelve» [1958, 1057]. La vocación de anticuario del escritor costumbrista no convence al mismo Larra, según cuya opinión «Hay libro en este género que… no es verdad más que el día que ve la luz; fundado sobre esa parte de los usos y costumbres condenada como el mar a un continuo flujo y reflujo, muere la obra con la costumbre que ha pintado [...]» [2000, 547]. Como se verá, a la misma imagen del mar recurrirá, de allí a no mucho, Unamuno para oponerse a la acepción romántica de casticismo como salvataje de lo que es perecedero (tradicionalismo) y de lo que es propio (nacionalismo). En efecto, el casticismo romántico se siente amenazado por una metamorfosis cultural que precisamente en el extranjerismo reconoce uno de sus principales factores: «[...] España está hace algunos años en un momento de transición; influida ya por el ejemplo extranjero, que ha rechazado por largo tiempo, empieza a admitir en toda su organización social notables variaciones; pero ni ha dejado enteramente de ser la España de Moratín, ni es todavía la España inglesa y francesa que la fuerza de las cosas tiende a formar» [Larra 2000, 552][10]. Un extranjerismo que, según la más virulenta denuncia contenida en la

[10] En *El casarse pronto y mal*, el blanco polémico es el extranjerismo mal asimilado (simétrica es en Larra, costumbrista anómalo, reformista que no tradicionalista, la crítica de un casticismo malentendido, expresada, por ejemplo, en *El castellano viejo*): «Hasta ahora, una masa que no es ciertamente la más numerosa, quiere marchar a la par de las más adelantadas de los países más civilizados; pero esta masa que marcha de esta manera no ha seguido los mismos pasos que sus maestros…» [1997, 175].

introducción de *Los españoles pintados por sí mismos*, «[…] hace años nos avasalla, y que nos hace abandonar desde el vestido hasta el carácter puro español, por el carácter y vestido de otras naciones, à las cuales pagamos el tributo más oneroso; el de la primitiva nacionalidad» [1992, I, VII][11]. Enraizado en el siglo XVIII y favorecido por las invasiones napoleónicas, por la frecuencia de los viajes al extranjero, por el conocimiento generalizado de la lengua y la literatura francesa, por los dictámenes de la moda y, sobre todo, por la falta de una 'educación sólidamente española', el afrancesamiento de las costumbres, criticado también por los extranjeros, es considerado por Mesonero Romanos como la principal causa de la 'desfiguración' de España [1945, 4-7].

La solución a semejante desfiguración es contribuir desde dentro a la construcción de un españolismo o andalucismo artificial, como identidad integradora. De hecho, la tendencia a enfatizar las formas más pintorescas de la vida social autóctona, con miras a defender la personalidad nacional de las influencias extranjeras y modernas, es asimismo el cimiento de ciertos cuadros de costumbre, cuyas raíces estéticas ahondan en una sensibilidad toda romántica. En ellos recurren los tópicos de la literatura de viaje a España, tan claramente denunciados por Mesonero Romanos en *Las costumbres de Madrid*: «jóvenes de Madrid enamorando con sus guitarras; […] mujeres asesinando por celos a sus amantes; […] señoritas bailando el bolero; […] trabajador descansando *de no hacer nada*», etc. Asimismo, se suele hacer de un «sereno un héroe de novela; de un salteador de caminos, un Gil Blas; de una manola de Lavapiés una amazona […]» [1945, 4-7].

[11] Dentro de la misma obra, dicha denuncia es reiterada, por ejemplo, por Sebastián Herrero, autor de *La gitana*: «Merced à los muchos trastornos que los españoles hemos sufrido […] nuestros tipos se hallan averiados, y se necesitan ojos de lince y un enorme catalejo para descubrir nuestras peregrinas costumbres populares entre las insulsas costumbres estrangeras […]» [1992, I, 299]. Manuel de Santa Ana, autor de *La maja*, imputa a la invasión francesa de 1808 una no auspiciable colonización cultural: «Sucedieron […] los soirées à los graciosos bailes de castañuelas y guitarra. Otras costumbres dieron, necesariamente, otro giro al gusto español, y si algunos celosos *anti-reformistas*, de coleta y calzón corto, conservaron, hasta la segunda invasión, sus hábitos y costumbres, pronto los abandonaron ante las desdeñosas y burlonas sonrisas de las *fashionables*» [1992, II, 59].

Alentado por una ciega afición a «todo cuanto huele a España», Serafín Estébanez Calderón, alférez de los costumbristas andaluces, propone a sus lectores lugares y situaciones «donde vive y reina España, sin mezcla ni entrecruzamiento de herejía alguna extranjera» [1985, 54][12]. En particular, identifica la quintaesencia de la identidad española con el espectáculo nacional de la corrida y la quintaesencia de la identidad meridional con la feria de Mairena del Alcor: en ella, andaluza 'por los cuatro costados', ni el 'refinamiento de la civilización' ni las influencias de los *gabachos*[13] ejercitan su tiranía: «Allí un levitín o el frac más elegante de Borrel o Utrilla fueran un escándalo, una anomalía. Allí en los hombres… es obligatorio vestir aquel traje airoso, propio y al uso de la tierra» [1985, 121].

Por su primitivismo, se exalta igualmente la cultura musical y coréutica andaluza, la cual, desprovista de la elaborada técnica italiana, precisamente por eso está dotada de una superior fuerza expresiva, de un «mágico poder para llevar el alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente» [1985, 251].

Los tipos que llaman la atención de los extranjeros, en tanto que más proclives a sugestiones localistas, son retratados en *Los españoles pintados por sí mismos* bajo la luz de una compartida actitud de admiración: por ejemplo, *El torero*, *La gitana*, *El contrabandista*, *La maja*, *El bandolero*, *La cigarrera*, ecc.[14]. Si *El contrabandista* de Juan Juárez representa una síntesis de delincuencia y espíritu caritativo —efectivamente, «ya socorre al infeliz que encuentra desvalido, ya roba sin escrúpulo cuanto puede si se le presenta una buena ocasión» [*Los españoles*…, I, 424]—, *El bandolero* de Bonifacio Gómez es ejemplo de hombre generoso («llega su generosidad hasta socorrer a los mismos

[12] En este sentido, no podría ser más elocuente el subtítulo de la obra que nos ocupa: «Bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa el Solitario».

[13] Término despectivo referido a los franceses.

[14] Cfr. Ucelay 1951. Los tipos mencionados son firmados, respectivamente, por Tomás Rodríguez Rubí, Sebastián Herrero, Juan Juárez, Manuel de Santa Ana, Bonifacio Gómez, Antonio Flores.

que acomete con la parte del despojo que necesitan para llegar al término de su viaje»), agradecido («guarda la constante fidelidad para el amigo de quien se ayudó») y justo («reparte lo entrojado con maravillosa legalidad») [*Los españoles*…, II, 90-102]. *La cigarrera* es, según Antonio Flores, escolta de la tipicidad nacional. En efecto la fábrica de tabaco es la «única trinchera que para defender las costumbres españolas nos ha dejado el ridículo furor de los innovadores. Aún pisa la fábrica de tabacos el zapato de tabinete blanco y la media de seda calada; aún no se ha desterrado de esos sitios el corto guarda-piés ni la mantilla de franjas» [*Los españoles*…, II, 329][15]. Análogamente, Sebastián Herrero ensalza el casticismo de los gitanos, campeones de pureza étnica en el repertorio social de la península, «sin que el tiempo, que todo lo arrastra en su violenta carrera, haya podido despojarl(os) de uno solo de sus hábitos […] sin que […] los descortece esa arrogante matrona llamada civilización» [*Los españoles*…, I, 299].

Al igual que en los libros de viajes, en los cuadros de costumbres el andalucismo, con sus variantes del gitanismo y del majismo, goza de una posición privilegiada. Por su acentuado carácter tradicionalista, Andalucía es asumida como recurso decisivo en la defensa de la 'bastardeada originalidad' española[16], de modo que, con la intención de congelar la identidad colectiva en esencia inmutable, un parcial estrato de la parcial realidad meridional llega a ser representativo de lo español: lo particular (la capa popular) de lo particular (la sociedad andaluza) absorbe lo general (el ser-español). La reducción de la identidad nacional a la andaluza es ampliamente experimentada por Estébanez Calderón cuando, en la mencionada *Dedicatoria a quien*

[15] Cigarrera es la gitana Carmen, protagonista del cuento de Mérimée, en parte situado en la Real Fábrica de Sevilla.

[16] «El traje provincial de las Andalucías, con sus ventajas y sus defectos, se erguía en traje nacional y resistía victoriosamente los caprichos de las modas de París y Londres», dice Manuel de Santa Ana en *La maja* [*Los españoles*…, 1992, II, 58]. Antonio Cánovas del Castillo afirma que, frente a la fuerza niveladora de la civilización moderna, «conservan más vivo nuestras provincias de Andalucía que las demás, todo lo genuinamente nacional o castizo […]. Allí andan todavía, en su bien conocida estampa, como si no hubiesen pasado días por ellos, Rinconete y Cortadillo, lo propio de Guzmán de Alfarache y los valentones y las mozas de las jácaras o bailes de Quevedo» [1883, I, 148-150].

quisiere, declara su orgullo de escritor español al dirigirse a un horizonte de recepción puramente español, es decir constituido por toreros, chalanes, 'cantaores' y 'bailaores'[17].

Reacción nacionalista al proceso de modernización y extranjerización que embiste a ciertos sectores de la cultura, el fenómeno del andalucismo es elevado a categoría estética, afectando no sólo a la representación literaria[18], sino también a las actitudes comportamentales de varias capas de la sociedad que, encabezada por la aristocracia, se orienta a emular, del gitano y del majo, ademanes, lenguaje y modos de vestir. Durante todo el siglo XIX señoritos y señoritas frecuentan ambientes flamencos, en cuya marginalidad suburbana se mimetizan a partir del semblante exterior (traje y peinado), dando lugar a una *guapperia* esnob. El meridionalismo se configura, así, como topos literario y también sociológico, extendiéndose más allá de la Es-

---

[17] Un semejante furor casticista constituye con mayor razón el armazón ideológico de un panfleto político francófobo. Publicado en 1808 al comenzar la guerra de la Independencia, *Centinela contra franceses* de Antonio de Capmany, si bien no deja de identificar el espíritu nacional en el que fundamentar la propaganda patriótica con la tradición culta, de tipo político, militar, filosófico, jurídico, literario y lingüístico, le concede un amplio relieve al folklore: jácaras, romances, bailes y, sobre todo, corridas de toros: «Podrian igualmente contribuir a mantener este espíritu nacional las corridas de toros, que en las actuales circustancias me alegraría yo que no se hallasen abolidas. Y como he mirado siempre esta diversión pública, como nacida y criada en España, solo exercida por españoles, é inimitable en reynos extraños, habia escrito en otro tiempo una apología de ella contra los españoles de *nuevo cuño*, entes nulos hoy para la patria: prefiriendo yo esta que llaman fiereza española, que nos puede hacer temibles, á la molicie y frivolidad filosófica del dia, que nos ha hecho despreciables a los ojos de los mismos que nos la han inoculado» [1808, 75]. En la reacción antifrancesa exhibe una musculatura atlética Alarcón, quien, en su artículo *España y los franceses*, publicado en 1859 en *El Museo Universal*, reivindica la diferencialidad de España mediante el uso simbólico no ya de lo popular (majismo, gitanismo), sino incluso de lo africano: «Nosotros no servimos para franceses: se nos conoce la *contrefaction*. Si esto es lo que quieren significar al relegarnos al Africa, ¡sea mil veces enhorabuena! ¡Alegrémonos, queridos compatriotas! ¡Regocijaos, africanos! [...] entre ser un remedo de los franceses, ó unos moros como Dios nos haya criado, preferimos esto último. [...] seremos lo peor con tal de ser la verdad» [1859, 83]. Desentraña la cuestión de la definición de lo español por oposición a lo francés Torrecilla 2004.

[18] En cuanto a la absorción andaluza experimentada, tanto a nivel temático como a nivel lingüístico, por la literatura popular del siglo XIX, cfr. Caro Baroja 1990.

paña de la Restauración[19]. Obviamente, el resultado de una vocación tan exasperadamente casticista es una autorreclusión y, como observa

[19] Del fenómeno social, ya del tardo setecientos como vimos, del majismo y del gitanismo existen varios testimonios literarios, internos y externos. En *The Zincali*, por ejemplo, Borrow se refiere a «los de la afición», categoría de personas animadas por la predilección por las costumbres gitanas, en la que incluye a la nobleza y al clero. A su vez, Ford afirma que «The fame of *Contrabandista*, *Ladron*, *Torero*, and *Majo* has long scaled the Pyrenees while in the Peninsula itself, such persons and pursuits are the rage and dear delight of the young and daring, of all, indeed, who aspire to be sporting characters» [1878, 281]. Ya vimos que objeto del sainete *El maestro de la tuna* de Juan Ignacio González del Castillo es la iniciación a la majeza de Don Juanito bajo la guía de Curro Retranca, según una moda difundida entre los señoritos y en cambio criticada por quienes, animados por un espíritu reformador, estigmatizan la introversión nacionalista (baste pensar en Cadalso con sus *Cartas Marruecas,* VII, en Jovellanos con su *A Arnesto* y luego en Larra con su *Empeños y desempeños*). Otrosí, el gitanismo como remilgo comportamental y lingüístico es objeto de crítica en *La desvergüenza* (canto VII, XLVIII) de Bretón de los Herreros. Ambiciones castizas son, en *Pepita Jiménez* de Juan Valera, las del conde de Genazahar, quien «vestía con los mejores sastres, así de majo como de señorito»; las de Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós; las de Diego Pacheco, «hijo legítimo de Andalucía», en *Insolación* de Pardo Bazán; las de Daniel Suárez y del conde don Jenaro Montalvo en *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés: el primero «vestía de un modo semejante a los chulos como sucede ordinariamente con los señoritos en Andalucía […]»; el segundo, amigo del famoso bandolero cordobés *Naranjero*, aficionado a la corrida y a la 'juerga' flamenca, se caracteriza por una conducta «mitad caballeresca, mitad rufianesca». Esclavo de la moda, el 'mediquillo' Joaquín Orgaz exhibe en el ambiente provinciano de Vetusta sus 'habilidades flamencas' aprendidas en Madrid, hasta el extremo de afirmar que «si en la otra vida no hay 'cante' o es 'cante' adulterado, renuncio al más allá». He aquí la voz autobiográfica del mismo Clarín: «Cuando yo me marché de Madrid hace tres años predominaba, si no en el arte, donde debiera estar el arte, el género flamenco: en los carteles de los teatros se leía: ¡*Eh, eh, á la plaza!; torear por lo fino* y cosas así, todo asunto de cuernos, chulos y cante; vengo ahora y me encuentro con cante, chulos y cuernos; los carteles dicen: ¡Viva el toreo!, ¡Olé tu mare!, y gracias por el estilo» [1886, 20]. Y Pío Baroja: «Toda España se dedicaba entonces a la gitanería con fruición. […] El flamenquismo era casi un honor; por lo menos una gracia. Este período, que duraría unos diez años, se caracterizó en la música popular, no sólo por el incremento de la gitanería y del flamenquismo, sino también por la influencia negra que venía de Cuba. España tenía entonces una inclinación marcada por lo populachero» [1955, 292-293]. En cuanto a la moda flamenca en el periodo de la Restauración, véanse además los testimonios recopilados en Cobo 1997 (en particular los de Miguel Moya, Manuel Cubas, Enrique Sepúlveda, Eduardo de Palacio, Gaspar Núñez de Arce, Z. Vélez de Aragón, Alberto C. de Ramsault).

José F. Montesinos, «van a ser muchas veces los españoles mismos los que en su empeño de buscar lo genuino hagan de España un país de excepción, segregándola en cierto modo de la comunidad europea» [1983, 109][20].

Es evidente, pues, el reflejo de temas, sugestiones y perspectiva ideológica entre la literatura de viaje y el cuadro de costumbres, ambos caracterizados por la oscilación entre fidelidad documental y transfiguración literaria, con vistas a la convergente, si bien no solidaria, construcción de una diferencia cultural. Y es que se trata de un reflejo recíproco, no unidireccional: considérese, por ejemplo, la influencia del artículo *La maja* de Manuel M. de Santa Ana (en *Los españoles*…) en la descripción que de este 'tipo' hace Davillier, quien se atreve hasta el límite del plagio. Y considérese el claro eco de las escenas de Estébanez Calderón en la exaltación que Ford hace de la Feria de Mairena como arca de virtudes localistas.

No es cierta, a mi parecer, la teoría de la identificación pasiva de los españoles en una representación de sí mismos confeccionada en el extranjero. Lo que ocurre es, más bien, que las imágenes de la reali-

[20] A semejante meridionalismo reaccionan algunos de los mencionados escritores de la estación del realismo, que registran en sus obras dicho fenómeno. En *Fortunata y Jacinta*, Benito Pérez Galdós dota a Manuel Moreno-Isla de una decidida vocación anticostumbrista, tal y como lo hace Clarín, en *La Regenta*, con don Pompeyo Guimarán, intérprete de la otra España, aquella progresista y europeísta. Lo que expresa el antiflamenquismo clariniano es, además, el retrato caricaturesco de Joaquín Orgaz. A su vez, en *Insolación*, Emilia Pardo Bazán confía al personaje Gabriel Pardo el desprecio por la moda flamenca, cuyas coordenadas histórico-culturales resultan precisamenre circunstanciadas: «[…] aquí en España, desde la Restauración, maldito si hacemos otra cosa más que jalearnos a nosotros mismos. Empezó la broma por todas aquellas demostraciones contra don Amedeo: lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles; siguió con las barbianerías del difunto rey [Alfonso XII], que le había dado por lo chulo, y claro, la gente elegante le imitó; y ahora es ya una epidemia, y entre patriotismo y flamenquería, guitarreo y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos, y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y Mazzantini, hemos hecho una Españita bufa, de tapiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz» [2000, 85-86). Armando Palacio Valdés atribuye a Ceferino Sanjurjo un análogo desdén para con la nobleza «[…] por su desmedida afición al *flamenquismo*» [1980, 139]. Mas el andalucismo manierista de cuño romántico conocerá un más decisivo declino con la Generación del 98, como se tendrá ocasión de ver más de cerca.

dad española vehículadas por la literatura romántica europea y por el costumbrismo, además de influirse mutuamente, extraen común nutrimento de la tradición literaria autóctona, de la cual el Romanticismo efectúa una decidida valorización, tanto en Europa como en la misma España. Valorización que se orienta hacia determinados géneros, tales como el romancero, la novela morisca, el teatro del Siglo de Oro, la novela picaresca, y hacia determinados autores, tales como Cervantes y Calderón[21]. No hay viajero que no exhiba sus conocimientos literarios. A propósito de la «antique veine dramatique espagnole», Gautier opina que ningún río fluye tan caudaloso en un cauce tan amplio y manifiesta admiración por la rica producción de Lope de Vega, por los autos sacramentales de Calderón de la Barca, por las obras de Lope de Rueda, Montalbán, Guevara, Quevedo, Tirso de Molina, Rojas, Moreto, Guillén de Castro, etc. [1998, 351-352]. Admite, en fin, que la España de sus sueños es la España del romancero, al igual que la de las baladas de Victor Hugo y de los cuentos de Mérimée y de Alfred Musset. En un estudio sobre los viajeros ingleses de la primera mitad del siglo, Alberich observa que no hay ni siquiera uno que se prive de aconsejar el Quijote y Gil Blas como *vademecum* para cruzar España: «el turista iba, pues, con la tarea obligada de *reconocer* en el país que visitaba la imagen absorbida en la lectura de estas obras» [1987, 30].

Como pone en evidencia Manuel Bernal Rodríguez, el carácter literario de la visión que de España circula en Europa a principios del siglo XIX contribuye a explicar el relieve, en ella, del componente andaluz. En efecto, los géneros más en boga, como la novela morisca, los romances fronterizos y las novelas picarescas, privilegian la ambientación meridional. Andaluza es la procedencia de algunos de

[21] Como es sabido, florecen las traducciones de obras españolas en Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Por citar solo algunos ejemplos, a Herder se debe una adaptación de *El Cid*, que en Francia es traducido por Creuzé de Lesser y en Inglaterra por John Hoockham. El alemán Ludwig Tieck traduce *El Quijote*, mientras que Jacob Grimm, Jacobi, Friedrich Diez y G. B. Depping traducen romances medievales, que en Francia son publicados al cuidado de Habel Hugo. Romances moriscos son traducidos en Inglaterra por Thomas Rodd y en los Estados Unidos por William Cullen Bryant. Los ingleses Richard Trench y Robert Southey son traductores, respectivamente, de Calderón y de *Amadís de Gaula*.

los personajes legendarios de mayor impacto en Europa, como don Juan o Miguel de Mañara. Las raíces autóctonas del andalucismo como postura estética son investigadas por Caro Baroja, quien nota cómo el proceso de idealización del majo, del bandolero, del gitano, etc., era ya avanzado en el teatro clásico: «Cervantes, Quevedo y otros ingenios menores, cuando describieron ciertas costumbres y ciertos personajes, pensaban *ya* y sobre todo en Andalucía, en Sevilla, capital popular de España durante mucho tiempo… Lo español es, pues, para muchos, lo español meridional: ahora y antes de ahora. Mucho antes también de la época del Solitario […]» [1990, 30-31]. También la literatura popular, otra fuente de información para los viajeros, experimenta, ya a partir del siglo XVI, un proceso de meridionalización, a tal punto que pueden considerarse intercambiables los términos 'popular' y 'andaluz' [cfr. Bernal Rodríguez 1985, 26].

Más específicamente, la idea de una difundida inclinación a la mala vida en Andalucía puede contar con una prestigiosa tradición literaria, la cual, encabezada por Cervantes, elige Sevilla como 'capital del hampa'. Y existen concretas razones históricas. La capital andaluza es 'Cabecera de Indias' de 1503 a 1680, cuando el monopolio del tráfico mercantil hispanoatlántico pasa a Cádiz. En las dos ciudades, la afluencia desde América de imprevisibles riquezas atrae pandillas de pícaros, aventureros y vagabundos en busca de fortuna. La masa picaresca, si bien reside verosímilmente extramuros, puebla el Arenal y las gradas, lugares de mercado y de vida nocturna, donde es posible buscarse la vida, sobre todo 'en tiempos de flotas', y eventualmente encontrar un seguro amparo en el espacio sagrado de la Catedral[22]. Francisco Rodríguez Marín describe la Sevilla de la época:

> Para albergar gente perdida de toda la grande variedad de especies que constituían la *picaresca* en los postreros lustros del siglo XVI y en

[22] Un submundo que ocasiona la publicación, en 1603, de *Fiel desengaño contra la ociosidad y el juego* de Luque Fajardo: retrato de los tipos y comportamientos más característicos en la Nueva Babilonia. Un informe municipal dirigido a Felipe IV, en 1621, lamenta el hecho de que «en esta ciudad hay muchos vagamundos que se recogen en ella de todo el Reyno, delincuentes y de mal vivir […]».

> los primeros del XVII no había en España ninguna ciudad tan a propósito como Sevilla. Su opulencia daba para todos, aun para los más ruines; su desgobierno y su desorden eran el más eficaz salvoconducto para todo linaje de traviesos y delincuentes, y el ser tan grande y populosa, y tan concurrida de gentes de cien naciones, ofrecía anchísimo campo a pescadores y mariscadores en seco, y protectora seguridad, si no rodaran bien las cosas, de perderse en un momento y cuantas veces fuera menester, como tragado por la tierra, con sólo escurrir y mudar el bulto de un barrio a otro [1992, 69].

Lope de Vega define la ciudad 'Babilonia', Vélez de Guevara 'Cairo español', Góngora 'Gran Babilonia de España'. Los viajeros románticos no desconocen esta tradición y Borrow, al perfilar la fisionomía delictiva de Triana (antiguo barrio gitano de la capital andaluza), con respecto a la cual ni siquiera Nápoles —observa— puede considerarse competidora, menciona como referente literario *Rinconete y Cortadillo*, texto repetidamente citado también por Estébanez Calderón en sus *Escenas andaluzas*. Análogamente, es verosímil que el antecedente literario de Carmen de Mérimée sea *La gitanilla* de Cervantes, autor que el francés conocía bien[23].

El alojamiento en las posadas —definidas 'atroces' por Dumas— constituye, en los relatos de viaje, una de las experiencias de mayor aventura a causa de su suciedad y pobreza de recursos. Sin embargo, ello parece ser un lugar común de matriz literaria, por lo menos a juzgar por lo que dice Gautier al enfrentarse a su primera noche en una posada española, cuyas «descriptions *picaresques* et fourmillantes de *Don Quichotte* et de *Lazarille de Tormes* nous revenaient en mémoire, et tout le corps nous démangeait rien que d'y songer» [1998,

[23] Como se sabrá, los puntos de contacto entre las dos obras son la presencia del mundo gitano como valor alternativo a la sociedad legal, el protagonismo de la gitana dueña de un embrujo irresistible, la involucración en la mala vida del hombre íntegro quien, enamorado de ella, acepta convertirse en bandolero. Sin embargo, los dos textos difieren por lo que respecta a su fisionomía general. La anagnórisis final, que reintegra a Preciosa en la sociedad legal desvelando su identidad noble, se enfrenta a la muerte que Mérimée le reserva a Carmen, firme en su intención de morir con tal de no renunciar a la libertad que se identifica precisamente con la identidad gitana: Carmen nació *calli* y *calli* morirá. La renuncia a la gitanidad es para Preciosa una solución feliz, mientras que para Carmen equivale a la muerte.

49]. Empero Gautier no puede menos de reconocer el candor de la sobrecama, la limpieza de las ventanas y del suelo y el cuidado de cada detalle. Y al contar la invasión de pulgas que infectan su guardarropa en el palacio de Galiana, se disculpa con los lectores por este detalle picaresco, «qui serait mieux à sa place dans la vie de Lazarille de Tormes ou de Guzman d'Alfarache; mais un voyage d'Espagne ne serait pas complet sans cela, et nous espérons être absous en faveur de la couleur locale» [1998, 213-214].

Y como se vio en el capítulo anterior, la autoctonía de la imagen ultracastiza de España, más en general, halla un caldo de cultivo propicio en la sociedad española dieciochesca como afirmación etnocéntrica frente al afrancesamiento de la cultura y de las costumbres. Imagen que el romanticismo no hace más que potenciar. La identificación de lo español con lo popular que se forja en el siglo XVIII «explica buena parte de los rasgos que pasarán por típicamente españoles en el XIX, cuando los viajeros románticos se encarguen de generalizarlos por toda Europa», afirma Torrecilla [2004, 24], que agrega: «La misma corriente de afirmación nacionalista que produce el majismo y el gitanismo del siglo XVIII es la que ocasiona el andalucismo y el flamenquismo del XIX [...]» [2004, 60].

Para finalizar, la exaltación romántica de la personalidad nacional, de la singularidad cultural, de lo que, todavía no contaminado por la moderna civilización burguesa, diferencia y no une, halla en Andalucía un ámbito de observación particularmente fecundo. Al mismo tiempo, dicho ámbito es forzado por la mirada foránea, que puede contar con la complicidad de sugestiones literarias autóctonas no sólo decimonónicas, cultas y populares, y con la vocación autoperformativa de los andaluces. La dialéctica dentro/fuera, en virtud de un proceso de ida y vuelta de los estímulos culturales, desemboca en la fundación de un Sur en parte verdadero y en parte inventado, en todo caso tan eficaz que llega a teñir de andalucismo la imagen de todo el país. Andalucía se convierte, pues, en una lente mediante la cual mirar el resto de España. Una idea de la península en clave meridional que, incrementada por el Romanticismo, sigue gozando de cierto vigor, si es verdad que todavía hoy en día pensamos en ella como tierra del sol, de toreros y de guitarras, mientras que —no está de más recordarlo— harto compleja es, desde siempre, su interna articulación geográfica y cultural.

VI.2. LA NIÑA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

El descubrimiento de la cultura popular al servicio de una ideología nacionalista no puede menos de interesar la poesía, de la que se pone de relieve, además del casticismo, el carácter supraindividual. El poeta popular, dice Hegel,

> [...] non si mette in rilievo come soggetto ma sparisce nel suo oggetto. Quindi, sebbene nel canto popolare possa esprimersi l'intimità più concentrata dell'animo, non è un individuo singolo che vi si palesa con la sua soggettiva peculiarità [...] ma solo un sentimento popolare che l'individuo porta interamente e pienamente in sé [. . .] il poeta diviene ora un semplice organo [. . .] attraverso cui si esterna la vita nazionale nel suo sentire e concepire lirico [1963, 1489].

Nótese que la instancia hegeliana de la colectividad dista de referirse al acto creativo, considerado individual. Se refiere, más bien, al valor representativo del gusto y de los valores comunes propio de la poesía popular, que actúa, dicho en términos saussurianos, en el plano de la *langue* que no de la *parole*[24]. Además, aun viendo en ella la

---

[24] Esta concepción de la poesía popular recobrará vigor con el neocolectivismo de Bogatyrëv y Jakobson [1976], quienes ponen de relieve la censura preventiva de la comunidad como factor diferencial de la tradición oral, donde el nacimiento de una obra resulta marcada, no ya por el acto de la creación individual, sino por el hecho de ser acogida por la comunidad. Efectivamente sólo el uso, mediante la recitación repetida, otorga existencia a una obra desprovista de objetivación como la oral, la cual, si privada de la sanción colectiva no puede empezar a vivir. Y si lo que no aparece funcional a los contemporáneos no existe, lo que aparece defuncionalizado a la posteridad deja de existir, cayendo en el olvido. Viceversa, en la tradición escrita la obra nace a partir de su fijación en el papel. Su objetivación en virtud del soporte escritural le confiere una autonomía genética con respecto a la sanción colectiva, que además a menudo es ignorada por el autor con el fin de imponer su individualidad original. Dicha objetivación, si otorga existencia a la obra incluso en el caso de una selección negativa por parte de los contemporáneos, le confiere otrosí la posibilidad de perdurar en el caso de una selección negativa por parte de la posteridad, haciéndola susceptible, así, de ser rehabilitada. La intersubjetividad de la poesía popular consiste no sólo en la sanción colectiva que decreta su nacimiento, sino también en la constante elaboración por obra de las variantes en las que descansa su transmisión, que hace que se pueda hablar de una creación múltiple: «L'opera del

expresión espontánea del espíritu de la nación, el filósofo no se rinde al mito de la poesía popular, que no deja de considerar imperfecta careciendo, por su índole colectivista, de la esencia misma del arte: la subjetividad autónoma; careciendo además, por ser espejo del *Volkgeist*, de un alcance universalista; careciendo en fin, por su 'inmediatez', de una desarrollada autoconciencia: «Il canto popolare si innalza dal cuore, per così dire, immediatamente come un suono naturale; ma la libera arte è coscienza di se stessa, aspira a sapere e volere ciò che produce ed ha bisogno di una formazione culturale per questo sapere, così come di una capacità tecnica di produzione esperta fino alla perfezione» [1963, 1492].

Precisamente en el principio de la espontaneidad se basa, viceversa, la estetización consustancial al mito romántico de la poesía popular alimentado por otros intelectuales, tales como Herder, Grimm, Novalis y Schlegel, quienes establecen, en su reacción antineoclásica, la bien sabida diferencia entre la poesía artificiosa, de escuela (*Kunstpoesie*), y la poesía natural (*Naturpoesie*), que se suele asociar con la creación popular (*Volkpoesie*). Lo hace, en España, Fernán Caballero, quien, en la senda de los hermanos Grimm, recopila *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859), expresiones literarias que —subraya el autor del prólogo, José Joaquín de Mora—, menos contaminadas por el espíritu de nivelación y de uniformidad que forzosamente trae consigo la civilización, constituyen un sagrado depósito de elementos —ideas, sentimientos, creencias— que a lo largo de los siglos han ido combinándose para constituir la individualidad de la nación. Portadora de la tesis autonomista a propósito del origen de la poesía popular, Fernán Caballero no deja de observar, sin embargo, el fenómeno del descenso de estímulos literarios desde la esfera culta al pueblo, quien en principio prefiere inventar en vez de aprender, improvisar en vez de repetir, mas ello no excluye, admite la escritora, que ciertas coplas que ella misma recogió de los labios populares hayan sido 'casualmente' extraídas del ámbito culto [1859, XIII-XIV]. En todo caso, lo que las singulariza es la sencillez del estilo, el hecho de que «se hallan

---

folklore è extrapersonale [...] non è insomma che un insieme di determinate norme ed impulsi, un canovaccio di tradizione attuale che i recitanti animano con i loro apporti individuali [...]» [1976, 169-170].

compuestas de una manera tan fácil, que no parece que su autor se haya cuidado del asonante y del metro, sino que estos se han unido por casualidad en la formación del pensamiento» [1859, XIV].

En su recepción española, el mito romántico de la poesía popular no halla sólo seguidores. Un parcial contradictor podemos considerarle a Manuel Milá y Fontanals, quien, en su disertación *De la poesía popular* (1853), no duda en ver en la supraindividualidad y en la transmisión «lenta y continua de generación en generación» propia de la tradición oral los rasgos diferenciales de la poesía popular, de la que sin embargo cuestiona la autonomía genética, optando por la teoría de su origen culto. Excluye, sin embargo, que la poesía popular sea la que el poeta erudito dirige al vulgo y opina que su actitud popularista, necesaria para que su obra sea comúnmente prohijada, no quiere decir «achicarse ó descender de su gerarquía» adoptando un «lenguaje llano y afectadamente sencillo [...]» [1853, 5], sino conectarse con el sistema de valores colectivo. La poesía popular derivaría, pues, «de otra poesía más ilustre y respetada, enlazada con la vida pública» y cultivada con esmero [1853, 8]:

> [...] el principio igual ó semejante de estas poesías de los pueblos de Europa, los manantiales del jugo que les ha dado tanta vida y tantos medros, deben buscarse principalmente en otras poesías que fueron antes, no eruditas y extra-populares, sino populares y gerárquicas á la par, y que interesaban á todos ó á la mayor parte de los estados de la sociedad: las cuales quedaron olvidadas despues por las clases superiores y abandonadas en manos del pueblo y de sus rústicos rapsodas [1853, 7].

Lo que nos parece neurálgico de la teoría de Milá y Fontanals es el concepto de pueblo/nación («todos [...] los estados de la sociedad») en lugar del de pueblo/vulgo, y su papel de co-autor al 'transformar' lo que, bajando de las altas esferas, cae bajo su custodia. «El pueblo —dice— toma parte en la composición» y lo hace a través de las 'variadas versiones' de sus agentes poéticos, profesionales o aficionados, cuya anonimia no tiene por que justificar su eclipse en el ilusorio conjunto unitario del pueblo poetante. Como se echa de ver, Milá y Fontanals introduce elementos de revisión crítica del mito romántico de la poesía popular que serán aprovechados por folkloristas y filólogos hasta cristalizar en el neotradicionalismo pidaliano.

El ejemplo relativo al caso español que Milá y Fontanals trae a colación es el de los romances, cuya procedencia individua en los cantares de gestas, sobre cuyos ciclos épicos versa el mayor número de las primitivas manifestaciones romanceriles. A este propósito se pregunta: «¿cómo tales rapsodias é imitaciones de rapsodias, con su poca extensión y menos grandeza de plan, son á menudo superiores á los largos poemas que les damos por orígen y modelo? ¿Por qué los restos del edificio han de vencer en belleza el antiguo y suntuoso conjunto?» [1853, 10]. Una de las posibles explicaciones es que, al fraccionar el conjunto narrativo y al trabajar, así, en más reducido espacio, los poetas populares «pudieron abarcar vigorosamente el hecho y exponerlo con más decision y seguridad» [1853, 10]. Está lejos sin embargo, nuestro autor, de idolatrar la refundición popular, cuyos frutos, si en algunos casos no se sabe si son defectos o gracias —«la semejanza de asuntos que se adivinan desde los primeros versos», «la repetición de palabras ó de estancias enteras», «las oscuras elípses poéticas en la exposición del argumento», «el uso de frases convenidas y aun de versos ó hemistiquios enteros que ocurren á cada paso»—, en otros casos son defectos sin más: «la imperfeccion frecuente del metro que disfrazan con la música los cantores, si bien muchas veces debe atribuirse á la infidelidad de su memoria; la incoherencia de ideas, la monotonía en la expresión y en los pensamientos, alguna vez la trivialidad y la bajeza» [1853, 15-16]. Al retomar, en otro lugar [2002], la distinción entre poesía natural y poesía artística, cuestiona el entusiasmo de sus contemporáneos por la primera y su desafecto por la segunda. Propia de todas las clases sociales en épocas de prevalente oralidad y posteriormente custodiada por las capas iletradas —por eso «se le ha dado el nombre de *popular*»—, la poesía natural «sólo mira a su asunto», no entrando en ella «la reflexión para preparar los efectos, ni para sacar partido del estilo, ni para dar regularidad a la forma métrica». Sin embargo, sería exagerar su carácter espontáneo y original no considerar su convencionalidad y tradicionalismo, suponiendo «que cada producción suya es una creación independiente». Al mismo tiempo, no toda la poesía artística, nacida bajo el signo del estudio que le otorga orden, variedad de medios y regularidad de formas métricas, es amanerada y artificial. Llega a serlo en la medida en que concede excesiva importancia a «los accidentes del lenguaje y a la destreza en la parte material», al «cultivo es-

pecial de una sola facultad», a las convenciones literarias o sociales y a la imitación puramente exterior de los modelos.

Es cierto que en su origen, es decir en épocas de prevalente oralidad, la poesía natural es depositaria, tal vez única, del sistema de valores colectivo, desempeñando una importante función inculturativa, más que de mero entretenimiento. Viceversa, a menudo la poesía artística debe sus medros al influjo de la poesía de otros pueblos. Sin embargo, tal influjo no deja de ser fecundo si «promueve inspiraciones que sin ell[o] no existirían», al igual que el apego a la tradición nacional produce frutos siempre que no se convierta en antojo arqueológico.

Ahora bien, uno de los apóstoles de la dignificación de la poesía popular según los prismas estéticos que en Alemania sustentan la predilección de la *Naturpoesie* con respecto a la *Kunstpoesie* es Gustavo Adolfo Bécquer. Al reseñar el poemario *La Soledad* (1861) de Augusto Ferrán[25], establece, en efecto, una distinción entre una poesía «magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad [...]», y una poesía «natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, [...] desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre [...]». La primera es una «melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece»; la segunda es un «acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando [...]»; la primera es fruto de la unión del arte y de la fantasía, la segunda del choque del sentimiento y de la pasión[26]; la primera satisface, la segunda

---

[25] La reseña de Bécquer, aparecida el 20 de enero de 1861 en el número 27 de *El Contemporáneo*, es adoptada como prólogo de las *Obras completas* de Ferrán, publicadas en 1893 por La España Moderna. De aquí en adelante *Prólogo*. Todas las demás citas, salvo diferente indicación, proceden de Bécquer 1871.

[26] Elogiado por Bécquer en su *Prólogo*, Antonio Trueba ya había subrayado, en el *Prólogo* de la segunda edición (1858) de su *El libro de los cantares*, su apreciación por la intensa sentimentalidad de la poesía popular, todo menos que perjudicada por su inmediatez expresiva: «El pueblo es un gran poeta» porque «siente mucho», porque «posee en alto grado el sentimiento, que en mi concepto es el alma de la poesía» [1875a, 1]. A imitación de la poesía popular, Trueba pretende narrar en verso la historia del corazón sin erudición ni arte: «¿Qué entiendo yo de griego ni de latín, de preceptos de Aristóteles ni de Horacio? Habladme de [...] amores y alegrías y

perturba; la primera es «la poesía de todo el mundo», la segunda es «la poesía de los poetas» [1893, 9-11].

Orgullo de Goethe, Schiller, Uhland y Heine, el cultivo de la inspiración popularista no se desune en Ferrán de un sabor literario, de tal manera que «[…] la forma del poeta, como la de una mujer aristocrática, se revela, aun bajo el traje más humilde, por sus movimientos elegantes y cadenciosos […]» [1893, 15][27]. Empero, la formación literaria de su amigo, hondamente enraizada en la poesía popular, le permite rivalizar en elementos tan suyos como la sobriedad y la naturalidad de la expresión, unidas a la intensidad del sentimiento, a la elevación del pensamiento, a la verdad en la observación, a la ligereza de los toques y a la gracia de las ideas.

Son estas razones estéticas las que sustentan, en Bécquer, el culto de la poesía popular. En efecto, la capacidad del pueblo de encerrar una sentencia profunda en una forma concisa hace que nadie mejor que él sepa sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época y de una nación: «la poesía popular —dice— es la síntesis de la poesía». Hay más: el poeta sevillano no duda en afirmar, no sólo la génesis autónoma de la poesía popular, sino también la raíz popular de la literatura culta. El pueblo, dice,

> [...] inspiró al sombrío Dante el asunto de su terrible poema.
>
> El dibujó a Don Juan. El soñó a Fausto.
>
> El, por último, ha infundido su aliento de vida a todas estas figuras gigantescas que el arte ha perfeccionado luego, prestándoles formas y galas.
>
> Los grandes poetas, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él, y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo [1893, 12][28].

tristezas del pueblo honrado y sencillo, y entonces os comprenderé. [...] Con este sistema ha perdido el arte, pero ha ganado el sentimiento» [1875a, 7].

[27] Incluso en la transcripción de cantares anónimos que ocupa la primera parte de *La soledad* se divisan elementos (encabalgamientos, abstracciones, etc.) que delatan retoques autoriales [cfr. Cubero Sanz 1965].

[28] No se aleja de esta postura Antonio García Gutiérrez, quien en 1862, sólo un año después del *Prólogo* de Bécquer, dedica su discurso de ingreso en la Real Academia Española a *La poesía popular*. Arca del carácter nacional ya que, reacia a influencias extrañas y a modificaciones internas al sistema, se caracteriza por una evo-

Hay otros dos aspectos del discurso de Bécquer que no pueden pasar inadvertidos. Ante todo, el hecho de marcar la aparición en la arena literaria de un subgénero de la copla popular: el relativamente

---

lución lenta que no la aparta de su origen, la poesía popular es la que el pueblo 'produce' y no la que 'aprende', la que 'fabrica' para su uso, propaga entre sus semejantes y a veces ve adoptada por los demás, bien lejos de pretenderlo, y no la que recibe desde lo alto [1862, 9]. Es, pues, una creación autónoma y además espontánea, cuya índole esencialista merece el aplauso del autor de *El Trovador*, persuadido de que todo lo que es afectación y rebuscamiento deja de ser poesía. Si la poesía cuidadosamene cultivada es más rica de perfume, la que nace sin cultivo admira por una especial lozanía, que reside precisamente en su sencillez. Cualidad que reputa perfectamente encarnada en esta copla, que no duda en presentar como una de las más bellas expresiones poéticas jamás escritas: «En el carro de los muertos / ayer pasó por aquí. / Llevaba la mano fuera: / por ella la conocí». En sólo cuatro versos se devana, según el poeta, una dinámica de elevado valor dramático. Los dos primeros versos proyectan en los ojos del lector el pasaje de un cadáver anónimo. No sabemos a quien pertenece ese cadáver y ni siquiera que relación tiene con el yo lírico, cuya presencia la define una coordenada de tipo espacial: el adverbio 'aquí', que hace que la acción sea apenas circunstanciada. Se añade, en el tercer verso, una ulterior dosis de información, orientada a cualificar la condición del muerto como de 'orfandad' y de 'tristísimo desamparo': «llevaba la mano fuera» indica, en efecto, que nadie se encargó del ceremonial en el transporte del muerto, que prevee, entre otras cosas, que lleve las manos cruzadas. En el último verso se completa el sentido sólo merced a un monosílabo: el pronombre 'la' desvela la identidad femenina de la persona muerta y aclara la del sujeto poético: «¿Quién ha podido conocer tan pronto aquella blanca mano, sino el que largo tiempo suspiraba por ella?». Un amante secreto, pues, cuya argüible infelicidad resulta ahora coronada por el drama de la muerte. A través de la elipsis, la condensación expresiva empuja una serie de elementos (el sujeto y el objeto del enunciado, además del contexto circunstancial) a la zona de lo callado, confiándolos, así, al placer imaginativo del oyente. Según García Gutiérrez el estilo popular «[…] es tan especial, es tan marcado, que fácilmente se distinguen las poesías del vulgo de las que á su imitación han hecho ingenios más levantados. El vulgo […] se ha formado un estilo […] cuya imitación es muy difícil, si no imposible, para los que ejercitados en la poesía, se han formado ya una manera peculiar» [1862, 33]. La postura popularista de García Gutiérrez es incluso más radical que la de Bécquer: si éste admite que el arte puede perfeccionar la 'forma especialísima' de la sencilla arpa del pueblo, elevando su vuelo, en la estilización culta de lo popular García Gutiérrez ve, sin más, una *deminutio*. Quien, viceversa, critica el mito romántico de la poesía popular es Juan Valera. Al igual que García Gutiérrez, lee su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1862 y al igual que García Gutiérrez lo dedica a *La poesía popular*, mas dotándolo de armas teóricas bien diferentes. El carácter diferencial de la poesía popular —la impersona-

recién nacido 'cante jondo', evocado mediante uno de sus palos maestros, la *soleá*, a su vez evocado por el título del poemario ferraniano. Se trata de una temprana aparición, tan sólo adelantada por

lidad— lo atribuye, siguiendo a Hegel, no ya al hecho de que tal poesía no es obra de un poeta individual, sino al hecho de que tal «poeta no se pone en su obra», llevando en sí el espíritu nacional. Sin embargo, y asimismo siguiendo a Hegel, opina que «por cima del espíritu nacional está el espíritu de la Humanidad toda, el cual contiene en sí a los demás espíritus y lleva en su seno las más diversas y originales civilizaciones. Espíritu nacional que se aísla, civilización nacional que se aparta de ese espíritu superior que no lo sigue en su constante movimiento, en su ascensión perennes [*sic*], es como ramo que del árbol se desgaja, es como flor que, desprendida del tallo, se marchita y fenece» [1958, 1052]. Y no conforme con limitarse a cuestionar la raíz ideológica —el nacionalismo— del culto de la poesía popular, extiende la crítica a su implicación estética, basada en la vana creencia de que la poesía auténtica no es arte sino instinto: «La idea de que la poesía popular es superior a toda poesía y de que a la espontaneidad se lo debe, ha hecho que muchos poetas vean en la erudición y en el estudio los mayores contrarios de la inspiración, y que hasta procuren ser ignorantes y se jacten de serlo, con tal de parecer espontáneos y originales [...]» [1958, 1061]. A la zaga de fray Luis de León, defiende, pues, el 'bien hablar' —«Otro de los errores ha sido el negar la importancia de la forma, teniendo por indigno del poeta inspirado este cuidadoso esmero, que tachan de académico y hasta de mecánico» [1958, 1061]— y, precedido por Milá y Fontanals, se refiere, no ya a la dificultad de emular el estilo popular, sino a su inadecuación: «Otros entendiendo mal lo que por popular, así en poesía como en prosa, ha de entenderse, y juzgando que no es bueno sino lo que al vulgo place y lo que está al alcance del vulgo, se bajan hasta él en el pensar y en el sentir, y sólo emplean en lo que piensan, sienten y dicen las palabras más vulgares y usadas, censurando al que se vale de otras más raras, nobles, sublimes. Así avillanan, amenguan y mutilan nuestro idioma, de suyo rico y hermoso» [1958, 1051]. Viceversa, no hay que confundir lo popular con lo vulgar: las grandes poesías populares no son obras del vulgo ya que poseen raíces cultas, como ya había hipotizado Manuel Milá y Fontanals; y los poetas populares auténticos no se rebajan hasta el vulgo, sino que lo elevan hasta sí [1958, 1062], si bien en otro lugar, al enjuiciar la poesía popularista de Antonio Trueba, desconfía de este resultado: «[...] me doy a recelar a menudo que los refinamientos artísticos en que se funda la aparente sencillez de la buena poesía se escapan casi siempre a la comprensión del vulgo. Sin duda, el poeta toma del vulgo esa sencillez, la imita con arte exquisito, abstrae y desecha cuanto hay de rudo, de grosero, de cansado y de insignificante en lo que imita, y en su imitación pone sólo lo excelente y bello. Así como el perfumista destila de las flores la más pura y aromática quinta esencia, así el poeta popular suele destilar de los actos, pasiones y dichos vulgares la esencia de su poesía; pero el vulgo luego, aunque dicha poesía en origen es suya, rara vez la reconoce y la estima» [1961e, 1348]. En esta temperie se

una de las *Cartas marruecas* de Cadalso y por el cuadro de costumbre de Serafín Estébanez Calderón *Un baile en Triana*, considerado uno de los primeros testimonios de una 'juerga' flamenca y de los patriarcas del 'cante' El Planeta y El Fillo[29]. Con palabras no disímiles a las del escritor costumbrista, la evocación bécqueriana del 'cante' destaca su hondura, esquivando de tal manera toda externidad folklórica, tarea en la que se volcará de lleno García Lorca, como es notorio. Los cantares, dice Bécquer, «lo mismo al reír que al suspirar, al hablar del amor que al exponer algunos de sus extraños fenómenos, al traducir un sentimiento que al formular una esperanza, [...] rebosan en una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave. [...] En mi país, cuando la guitarra acompaña *La Soledad*, ella misma parece como que se queja y llora» [1893, 16-17][30].

---

engendra *Poesía erudita y poesía vulgar* (1863) de Francisco Giner de los Ríos, quien considera la poesía popular reveladora del 'genio de los pueblos', el espejo de la 'fisionomía especial' de una nación, por ser una poesía en la que predomina la «inspiración sobre el esmero y la pulcritud, la energía sobre la corrección, la originalidad sobre el refinamiento» [1919, 90]. Giner de los Ríos se entronca, pues, con la dicotomía de raíz alemana entre poesía popular, que es «la más alta manifestación que hacen de sí las naciones [...]» [1919, 92], y poesía erudita, sin carácter propio, donde la inspiración sufre el yugo de elementos extraños. Sólo capaces de atildamientos y galas rebuscadas, dichas obras semejan a «esos árboles que tortura la despiadada tijera del jardinero, no para aumentar su frondosidad y verdor, sino para ajustarlos al ridículo patrón de una monótona simetría [...]» [1919, 91-92]. No menos criticable es una tercera clase de poesía, la vulgar, la cual, sólo nutrida de lo accidental y pasajero y de una índole comercial, igualmente representa el divorcio entre el espíritu del individuo y el espíritu común.

[29] Publicado primeramente en 1842 en dos revistas: *El almanaque del Imparcial* y *El Constitucional*, y luego en 1947 junto con las *Escenas andaluzas*.

[30] Estébanez Calderón asimismo había dicho: «El canto principia [...] por un suspiro, la guitarra [...] rompe primero con un son suave y melancólico [...]» [1985, 251]. Y, ciñéndose al 'cantaor', observa muy acertadamente: «[...] parece que sólo se escucha a sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón o del teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamiento y la soledad» [1985, 251]. En el cuadro de costumbres de Bécquer *La feria de Sevilla* (1969) aparece el concepto de lo hondo para caracterizar el flamenco, cuyo intimismo hace que necesite, para manifestarse, que se apaguen la luz del día y el bullicio de la feria: «Es la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plomo y rinde a los más inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye

Sin embargo, el aspecto capital de este prólogo es que, como ha sido repetidamente notado, al elogiar la copla popular Bécquer anuncia su propio camino de perfección. Presenta la vía maestra, recién emprendida, de su grandeza poética. Declara su desprendimiento del lastre clasicista alumbrándose con la luz de la copla, cuyo intenso lirismo y honda sencillez han empezado a forjar su verdadera manera de ser poeta[31]. Un viraje ya marcado por un gesto: la destrucción de las poesías juveniles atesoradas en la 'arquita de madera de pino' a la que los tres amigos Nombela, Campillo y Bécquer entregaron, aproximadamente desde el verano de 1853 hasta la primavera de 1854 y estando todavía en Sevilla, sus sueños de gloria[32]. Gesto que, lejos de significar la intención de cortarse la coleta, representa un auténtico rito de pasaje. El umbral de un nuevo inicio. Un renacimiento.

Se suele insistir, a este respecto, en la relación filial de Bécquer con Ferrán y con su numen inspirador, el Heine del *Intermezzo*, considerados ni más ni menos que poetas en el poeta, indispensables antecedentes en el camino de la estética popularista[33]. Cubero Sanz,

---

el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona coplas tristes o las seguidillas del Fillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza *cañí* que cantan lo *jondo* sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiadas como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando, como los judíos *super fluminem Babiloniae*» [en Reyes Cano 1980b, 118]. Nótese aquí, como en Estébanez Calderón, la mención al Fillo, patriarca del 'cante jondo'.

[31] «Toda poesía buena cabe en un papel de fumar» [cit. en Bousoño 1970, 288]; «[...] un poema / cabe en un verso», dice la rima XXIX; «[…] pero los [versos] que más llegaron al fondo de mi alma, los que me descubrieron el secreto del llanto, fueron aquellos cortos como suspiros, de ritmo extraño, de los que brota un aroma de amor» es otra declaración de poética de Bécquer en *La fe salva*.

[32] Ya en Madrid, «Bécquer, que empleó algunos ratos de su forzado ocio en dar un vistazo a sus composiciones, fue destruyéndolas poco a poco y ni una sola de ella aparece en sus obras, porque todas perecieron en sus manos. Sólo por casualidad conservo inédita la que él calificó de juguete romántico, titulada *Las dos* [...]» [Nombela 1976, 371-372]. En realidad, de ese incendio posiblemente se salvaron los fragmentos de otra composición, *Elvira*, publicada por Cristóbal de Castro en *La Esfera* el 21 de julio de 1917 [cfr. Bécquer 1948, 79].

[33] Julio Nombela cuenta que la madre de Ferrán decide que su hijo se vaya a Alemania, donde atraca hacia 1856, entre otras razones para que se separe de los menestrales con los que gusta relacionarse, en perjuicio de las clases sociales supe-

por ejemplo, destaca el papel de mediador de lo popular y de lo heiniano desempeñado por Ferrán, más allá de posibles préstamos textuales: «Bécquer, que había ido forjando su teoría poética con cierta vaguedad, concreta sus ideas al ponerse en contacto con la poesía popular y alemana que le aportaba Ferrán» [1965, 194]. Asimismo Mario Penna, quien, si por un lado minimiza posibles influencias concretas de Heine[34], por otro lado le reconoce al poeta alemán mucho más: el haber inducido en Bécquer un verdadero 'descubrimiento' a través de Ferrán: «[...] el encuentro con Ferrán [...] le explicó [...] el valor del término *Lied*, [...] le demostró también con el ejemplo de sus *soleares*, la posibilidad de llegar a una lírica rescatada de los modelos clásicos, de usar, hasta en un libro entero, los metros y las formas de las coplas populares» [1972, 198]. Repetidamente citado por Penna, José Pedro Díaz ya había extendido su discurso crítico más allá de

riores próximas a su acomodada familia [1976, 566]. A estas frecuentaciones juveniles y a las colecciones de cantares que se publican en España antes de su viaje a Alemania tal vez se deba la formación en él de un gusto popularista, seguramente alimentado en Munich donde «se encariñó con Heine, que por entonces, desde París, donde residía, irradiaba su genio irónico y escéptico en toda Alemania; aprendió los preciosos *lieders*, enriquecidos con la música de Schubert, Mendelshon y Schumann» [Nombela 1976, 567]. Fue así que Ferrán empezó a escribir «alguna que otra rima de cuatro líneas, a lo sumo de ocho; aspiraba a ser un discípulo de Heine, con quien tenía muchos puntos de contacto [...]» [1976, 567]. En el *Prólogo del autor* de *La Soledad*, Ferrán admite abiertamente su «predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles» [1893, 29]. Además, es muy probable que en Munich conociera a Tomás Segarra, cuya colección de coplas anónimas *Poesías populares colegidas por don Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real Instituto el Maximilianeum y lector en la Universidad de Munique (Baviera)*, si bien se publica en 1862, cuando Ferrán ya ha vuelto a España, había sufrido un proceso de incubación de seis años, coincidiendo, pues, con su estancia en Alemania. Según Cubero Sanz, seguramente Ferrán le ayudaría a Segarra a recordar algunos cantares y «después, a su regreso, cuando [...] decidió acompañar su colección de cantares originales, *La Soledad*, con una selección de los anónimos que tenía recogidos, entre ellos incluyó varios de los que también se encuentran en la colección de Segarra, aunque con alguna ligera variante» [1965, 44].

[34] «El mismo Heine, que, desde luego, fue el poeta hacia el cual más se orientó Bécquer, no ha dejado en las Rimas sino una fuente muy reducida en lo que se refiere a fuentes concretas. [...] lo que de Heine ha quedado en las Rimas son ecos y nada más» [1972, 193].

las estrechas influencias literales de Heine sobre Bécquer (que además consideraba desustanciadoras[35]), para atribuirle al alemán un más decisivo valor modélico, aun introduciendo un importante matiz al decir que la experiencia alemana pudo 'inclinar' a Bécquer, o bien 'decidirlo', a «poner en valor la poesía popular» [1957, 181].

Precisamente en este matiz se fundamenta nuestra opción interpretativa, que discrepa tanto de la hipótesis de un 'descubrimiento' suscitado en Bécquer por Heine como de la idea de la intermediación de Ferrán, puesto que, según demuestra Dámaso Alonso [1988a], ya en 1857 Bécquer lee al poeta alemán gracias a las traducciones, publicadas en *El Museo Universal*, de Eulogio Florentino Sanz, quien destronaría, pues, al autor de *La soledad* de su papel de 'boscán' de Bécquer [Díez Canedo 1914].

No cabe duda de que en el *Prólogo* de *La soledad* Bécquer ensalza a Heine y a otros congéneres suyos por haberse gloriado de cultivar las canciones populares. Y no cabe duda de que en la creación del sevillano es dable rastrear influencias heineanas más o menos grávidas que, sin perjuicio de su originalidad, Dámaso Alonso consigna en páginas de fino acierto [1988a]. Y son indudables la entrañable amistad, la afinidad estética e incluso los contactos textuales con Ferrán.

Sin embargo, no cabe desconocer su directa raíz flamenca, en virtud de la cual nos parece que los ejemplos del alemán y del madrileño, más que representar una 'revelación' [Penna 1972, 198], suscitan un 'reconocimiento' [Carrillo Alonso 1991] o, como dice Pageard [1990, 81], constituyen una 'legitimación'. En efecto, el poemario de Ferrán no hace más que dejar vibrar por simpatía un *humus* que Bécquer lleva interiorizado en virtud del sustrato en igual medida familiar y ambiental de su infancia y de su juventud sevillanas[36]. Él mis-

---

[35] «La ya muy documentada influencia heiniana tiene acaso sobre la poesía de Bécquer una determinante negativa. [...] la presencia de Heine se advierte [...] en aquellos lugares en que Bécquer no está justamente en su mejor y más honda poesía. Heine lo arrebata a su propia hondura, le impone un gesto más duro» [Díaz 1957, 180].

[36] Recuérdese que su padre, José Domínguez Bécquer, es un pintor costumbrista, aficionado a ambientes gitanos y flamencos. Dice Balbín: «Don José Domínguez Bécquer, padre de Gustavo, su tío Joaquín y después Valeriano, dieron cultivo y plenitud a una escuela pictórica sevillana, cuyo fino y entrañado popularismo inspi-

mo confiesa que al leer el libro de Ferrán toda su Andalucía «se levantó como una visión de fuego del fondo de su alma» [1893, 5]. Un *humus*, pues, que ha calado hondo en él, pudiendo ser potenciado gracias al clima propicio de una época marcada por:

1) el costumbrismo andaluz de Estébanez Calderón, que en Sevilla llega a intimar con la familia Bécquer (la litografía *Un baile de gitanos* de José Bécquer, padre de Gustavo Adolfo, es la ilustración de *Un baile en Triana* del escritor costumbrista en *La España artística y monumental* de 1942);

2) la labor recolectora de folkloristas *ante litteram*, como Enrique Ataide y Portugal, a quien se debe *Almacén de chanzas y versos para instrucción y recreo* (1802); Agustín Roca, a quien se debe *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas* (1807), y Fernán Caballero (citada en el *Prólogo*), a quien se debe *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859);

3) el tirón de la poesía popular en la creación culta, según diferentes modalidades genéricas: la glosa (Antonio Trueba, autor de *El libro de los cantares*, 1852); el *pastiche* (Vicente Barrantes, autor de *Baladas españolas*, 1853); la apropiación autorial (Lista, autor de seguidillas, coplas, romances[37]; José Selgas, autor de *La primavera*, 1850, y de *El estío*, 1853): obras, todas estas, que demuestran que el interés por el lirismo popular no se traduce tan sólo en una floración teórica y recopiladora, sino también en un quehacer poético cada vez más henchido de inspiración popular;

4) una afición generalizada que llega a ser extra-andaluza, haciendo que en España (y sobre todo en el Madrid donde Bécquer se ins-

ró en no poco el alto y poético sentido de lo popular que potenció el arte literario de Gustavo Adolfo» [1969, X]. Recuérdese, además, que, según atestigua Julia Bécquer, en Madrid su padre Valeriano y su tío Gustavo Adolfo se pasaban horas tocando la guitarra y entonando cantares, en 'juergas' de las que solía disfrutar el mismo Ferrán [cfr. Alejo Hernández 1946, 91-92].

[37] Quien valoriza la función de preludio becqueriano de la escuela sevillana es Fernando Ortiz [1985]: lejos de considerar a Bécquer como una figura aislada surgida *ex nihilo* y como fin en sí misma, ve en él la figura axial de una 'estirpe' andaluza cuyo 'antes' individua en Lista, Zapata, etc., cuyo 'ahora' individua en Dacarrete y Pongilioni y cuyo 'después' individua en Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Cernuda, etc.

tala a partir del otoño de 1854) las coplas —con sus propias palabras— se admiren, se aplaudan, se repitan de boca en boca [*Prólogo*, 13].

A todo ello hay que añadir la fuerza idealizadora de la patria chica alimentada por el 'destierro', que en la casa madrileña de Valeriano se cuaja en la celebración de 'juergas' flamencas, a las que acudirá el mismo Ferrán, según el testimonio de Julia Bécquer [cfr. Cubero 1965, 21]. Recuerdan los Alvarez Quintero que existe un retrato de Bécquer en el que está tocando la guitarra, atribuido a Valeriano [1973, 20].

Bajo esta luz, no nos resulta del todo desacertado el gesto crítico de aquellos estudiosos que relativizan, no sólo la relación intertextual con Heine[38], sino también su trascendencia modélica[39], y/o hipotizan

---

[38] Al respecto, Pageard afirma: «Concluimos en la mayoría de los casos que las influencias señaladas tienen un carácter superficial y dudoso» [1972, 18].

[39] Es el caso del primer crítico de Bécquer, Ramón Rodríguez Correa, quien, al prologar las *Obras completas* del amigo, opina que «[...] aunque hay un gran poeta alemán, Enrique Heine, a quien puede creerse ha imitado Gustavo, esto no es cierto, si bien entre ambos existe mucha semejanza» [1871, I, XXXI]. En cuanto a las dos notas dominantes en Bécquer, el intenso lirismo y la economía expresiva, añade que por cierto en la poesía culta «han nacido modernamente en Alemania, donde todos los grandes poetas las han cultivado. Goethe, Schiller, Heine y otros han escrito multitud de *lieder* (*lied*-canción), que constituyen la actual poesía lírica alemana». Sin embargo, «en España, aunque inculto, existe hace tiempo ese género, como lo prueban infinidad de nuestros cantares populares, en que no se sabe qué admirar más, si lo profundo de los sentimientos y reflexiones, o la concisión y naturalidad del estilo» [1871, I, XXXII]. A su vez Balbín afirma: «Es cierto el influjo de Heine, Byron y Musset; pero ni es mimético y directo, ni explica más que algunos pasajes aislados en los poemas de Bécquer» [1969, 88]. Rafael Montesinos destaca en Bécquer una doble herencia, la «amalgama personalísima del cancionero medieval y del cante popular de su tierra andaluza. Con esa mezcla en su sangre poética, Gustavo, en un momento decisivo para su poesía, dándole la espalda a la caduca escuela neoclásica, recurre —entre otras herencias— a la mezcla de lo medieval y lo jondo para determinar ciertos ritmos y voces de sus *Rimas*» [1992, 197]. Con ahincado empeño Carrillo Alonso opina que «sobrestimar [...] la influencia de Heine en las *Rimas* supondría, en cierto modo, restar importancia al papel determinante que la Andalucía profunda tiene en Bécquer» [1991, 21]. A su vez Rubén Benítez opina que «[...] esa influencia [la temprana de Heine] existe, por supuesto, pero no antes de 1859, cuando el estilo de Bécquer está ya formado» [2005, 113].

una reciprocidad de influjos entre Ferrán y Bécquer[40] o bien desarrollos paralelos a partir de fuentes comunes[41]. Un buen barómetro de la anterioridad y autonomía del popularismo becqueriano son las coplas compuestas durante su juventud, las cuales, antaño colectivizadas, tal vez sigan viviendo anónimas en los labios de los 'cantaores'. Lo atestigua Nombela al remembrar su despedida de Andalucía en 1854:

> [...] ya cerca de las doce de la noche conseguimos que Teresa cantase una canción, letra de Bécquer con música de un modesto compositor que era a la vez maestro de baile, cuyo nombre siento no recordar, porque adoraba a Gustavo y había logrado que le escribiese unas cuantas canciones de las que mi amigo y compañero no hizo nunca mérito, pero que se cantaron mucho en Andalucía por aquel tiempo y probablemente seguirán cantándose sin saberse quién fue su autor [1976, 240].

Cabe notar, además, la incorporación o imitación, y con cuánto primor, de coplas en su quehacer teatral[42]. Y por si esto no bastara,

---

[40] No cabe duda de que Ferrán cultiva su gusto popularista incluso antes de su viaje a Alemania y compone los cantares de *La Soledad*, publicados en 1861, bajo la sombra tutelar de Heine antes de trabar amistad con Bécquer, en 1860. Sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que, antes de conocer directamente al sevillano, haya escuchado sus versos no publicados gracias a Nombela, que se los recita de memoria: «Como yo hablaba a Ferrán con frecuencia de Bécquer y le había recitado versos suyos, que sabía de memoria, me pidió con mucho interés que le diera una carta para él, de quien deseaba ser amigo, y le complací con el mayor gusto» [1976, 599]. Considérese que cuando, a finales de 1859, Nombela conoce a Ferrán y le recita los versos de Bécquer, las rimas ya están en avanzado proceso de creación. Incluso Cubero Sanz está dispuesta a reconocer un aire plenamente becqueriano en Ferrán, pero sólo a partir de su segunda colección de cantares, de suerte que si en las *Rimas* ve la influencia de Heine mediada por Ferrán, en *La Pereza* (1871) ve la influencia de Heine mediada por Bécquer: «Ferrán reconoce así de una manera implícita que su ideal de hacer poesía popular a la manera de Heine sólo se había conseguido en las rimas de su amigo» [1965, 207].

[41] Como en el caso de Heine, Carrillo Alonso opina que «[...] valorar excesivamente la importancia de Ferrán en la asimilación de la poesía popular que se lleva a cabo en las *Rimas* supone en gran medida restar trascendencia al influjo decisivo que [...] ejerce en la juventud misma del poeta sevillano la lírica tradicional andaluza [...]» [1991, 23].

[42] Para un bosquejo de las coincidencias entre el teatro de Bécquer y los cantares, cfr. Carrillo Alonso 1991, 59-72.

considérese que la necesidad de una palingenesia poética se manifiesta en Bécquer anteriormente al encuentro con Ferrán (acontecido en el agosto de 1860), como lo demuestra el hecho de que la destrucción de su creación juvenil ocurre ya en la primavera de 1855. Y antes de dicho encuentro no sólo se observa el aflorar de un deseo de renovación, sino también la concreta puesta en marcha del proceso creador que informa ese arte nuevo de hacer poesías que son las *Rimas*. En efecto, si los siguientes versos de la zarzuela *La venta encantada* ya exhiben, en 1857, un clima expresivo cumplidamente 'becqueriano' («¿Ves esa luna que se eleva tímida? / Blanca es su luz; / pero aún más blanca que sus rayos trémulos / blanca eres tú»), a finales de 1858 y a lo largo de 1859 el poeta compone «algunas de las rimas que a su muerte fueron publicadas, y particularmente las inspiradas en el sentimiento del amor, que algunos han creído dedicadas a la que dos años después fue su esposa» [Nombela 1976, 501]. Participamos de la idea de Pageard de que el estilo poético de las *Rimas* se forma a partir de finales de 1855 y su proceso creador, que adquiere su punto más álgido en 1859-1860, se concluye antes del matrimonio de Bécquer, en mayo de 1861, fecha después de la cual el poeta, salvo excepciones, no hace más que retocar los poemas elaborados anteriormente [1972, 13, y 1990, 237][43]. Asimismo, Rafael Montesinos opina que «[...] en el momento de conocerse ambos amigos [Bécquer y Ferrán], Bécquer tenía muy adelantadas sus rimas» [1992, 37].

Ahora bien, si su flamenquismo quintaesenciado demora en dinamizarse poéticamente hasta el punto de que sólo toma cuerpo en el Madrid «sucio, negro, feo como un esqueleto desencarnado», ello se debe a un proceso creador basado en la decantación[44], por supuesto

[43] Como es sabido, en la febril fase creadora que antecede el encuentro con Ferrán sólo se publica la futura rima XIII (*El Nene*, 17 de diciembre de 1859).

[44] «Guardo [...] en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño y cruzan otra vez por mis ojos como en una visión luminosa y magnífica. Entonces [...] escribo, como el que copia en una página ya escrita [...]» (*Cartas literarias a una mujer*, II).

corroborado por el microclima poético que se está coagulando en la corte bajo el acicate de las traducciones de Heine por obra de Florentino Sanz: un microclima caracterizado por el 'presentimiento' de lo popular, franqueado por una renovación estética proclive a 'suspirillos líricos', que dijera con actitud controversial Núñez de Arce[45].

Y si en el *Prólogo* de *La soledad* Bécquer atribuye a Ferrán el comienzo en España de la estilización culta de la poesía popular —«Entre nosotros [...] Trueba las ha glosado [las canciones populares] con una espontaneidad y una gracia admirables; [...] pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría del arte. A esto es a lo que aspira el autor de *La soledad*. [...] La poesía popular, sin perder su carácter, comienza aquí a elevar su vuelo» [1893, 13-14 y 21]— ello se debe al juego de espejos que hace que, hablando de su amigo, hable de sí mismo. Nos fortalece en esta conjetura la siguiente afirmación: «El autor de *La Soledad* no ha imitado la poesía del pueblo servilmente» [1893, 15]. Empero, la estilización de los cantares en virtud de una opción estética que rehúye una actitud servilmente imitativa es algo que se observa en el mismo Bécquer y no en Ferrán, quien confiesa abiertamente: «He escrito estos versos en el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares, las cuales he intentado imitar» [1893, 29]: una intención rectora no desmentida por su quehacer poético, a pesar del inevitable toque culto que puede justificar la aseveración becqueriana. Plenamente identificado con el mito romántico de la poesía popular, a la cual reconoce autonomía genética y superior valor estético —«Al principio de esta colección he puesto unos cuantos cantares del pueblo, de los muchos que tengo recogi-

[45] Entre los que capitanean el hervidero de poetas que le beben el aire a los cantares en su confluencia con los *lieder* están el mismo Sanz y Angel María Dacarrete. Al respecto, adviértase que la estrofa de *La venta encantada* ya cumplidamente becqueriana a la que aludíamos más arriba, «de no haber sido adicionada al libreto de la zarzuela en ocasión de imprimirse aquél en octubre de 1859, resulta ser anterior a las traducciones heineanas de Eulogio Florentino Sanz (mayo 1857) y a los poemas intensamente prebecquerianos de Dacarrete (octubre de 1858)», según observa Gamallo Fierros [cit. en Díaz 1958, 77]. En esta corriente cabe contabilizar, además, a Arístide Pongilioni (con él y con Dacarrete Bécquer colabora en la redacción de *La España musical y literaria* en 1855) y, por supuesto, a Ferrán. Sobre este clima poético cfr. Correa 1956.

dos, para estar seguro al menos de que haya algo bueno en este libro» [1893, 29-30]—, Ferrán ambiciona, al igual que Manuel Machado, un proceso de popularización de sus cantares en tanto que prueba de fuego de una lograda mímesis: «En cuanto á mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes sones de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones» [1893, 30]. Aun admitiendo, con Juan Ramón Jiménez [1961b, 112], que ambos poetas —Ferrán y Bécquer— convierten el 'presentimiento' de lo popular en 'comprensión' de lo popular, el uno lo hace reproduciéndolo y el otro metabolizándolo (la misma diferencia que corre, *mutatis mutandis*, entre Manuel Machado y García Lorca, según tendremos ocasión de ver más adelante).

En Bécquer, en efecto, la apreciación del molde estilístico popular en misión del adelgazamiento y agilización de la expresión poética no conlleva la dispersión de su identidad en la del coplero. No cabe ni sombra de duda de que en sus palabras el coplero resulta superlativizado por su capacidad de sentir mucho y expresarse con poco y sin artificios, por su capacidad de envolver una sentencia profunda en una forma concisa «sin más elevación que la que le presta la elevación del pensamiento que contiene» (*Prólogo*). Sin embargo, la inimitabilidad de la voz del coplero hace que Bécquer no tenga más remedio que reivindicar la peculiaridad de su propia voz, por lo que la imantación que aquél opera sobre él se traduce en sugerencia y no en usurpación. Y es precisamente la apropiación autorial, que no la imitación por muy alumbrada que esté de una primorosa conciencia artística, la vía a seguir para destribalizar la sencilla arpa popular y 'elevarla a la categoría del arte'.

En un texto coetáneo al *Prólogo*, *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), Bécquer asevera que la esencia de la poesía es el sentimiento[46], pero labrado en una forma verbal apta, por muy imperfecta que sea, para 'revelarlo', expresarlo, hacerlo inteligible, transmutarlo poéticamente, transfigurarlo estéticamente: «La poesía es

---

[46] Huelga recordar el archiconocido adagio becqueriano «La poesía eres tú [...] porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer» (*Carta I*).

en el hombre una cualidad puramente del espíritu: reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma» (*Carta I*). Y en otro lugar: «La expresión, fuente eterna de la poesía» (Rima XXXIV). El sentimiento es, pues, una condición esencial pero no suficiente del hecho poético, puesto que «todo el mundo siente», pero sólo los poetas saben guardar la memoria viva del sentimiento para entregarlo al filtro de la formalización poética (*Carta II*). De tal manera Bécquer, si por un lado asegura: «Yo siento lo que escribo» (*Carta IV*), por otro lado no puede menos de precisar: «Cuando siento no escribo», para luego detallar: «[...] no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y por los afectos; siento sí, pero de una manera que puede llamarse artificial» (*Carta II*)[47]. Y además: «[...] he sentido bastante y he pensado mucho [...]» (*Carta I*). Lejos, pues, de brotar inmediatamente de la vivencia emocional, su poesía necesita una mediación intelectiva capaz de elaborar estéticamente aquella materia prima: «Hay una parte mecánica, pequeña y material en todas las obras del hombre, que la primitiva, la verdadera inspiración desdeña en sus ardientes momentos de arrebato» (*Carta II*). Otros lugares textuales complementan este ideario, confluyendo en lo que Guillén define como una «constante línea teórica» [1943, 9]. En la *Rima III* el poeta invoca una voz gigante que ordene el caos e ilumine las sombras, una rienda de oro que ponga freno al corcel volador de la mente exaltada, un hilo de luz que ate los pensamientos, una mano inteligente que reúna como en un collar las palabras indóciles, un ritmo matemático que acompase las notas fugitivas, un cincel que modele el bloque, etc.: en suma, el genio es quien consigue atar a un yugo la

[47] En clara consonancia con esta postura de Bécquer se ubicará Lorca al decir «No creo que ningún artista trabaje en estado de fiebre. Aún los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimamente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra» [1984c, 143]. Sobre el vaivén teórico lorquiano entre técnica e inspiración, cfr. *infra*, cap. VII, nota 83.

inspiración y la técnica[48]. En la *Rima V* toma la palabra la misma poesía: «Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea». Y al reseñar *La muerte de César* de Ventura de la Vega en la *Revista contemporánea*, Bécquer afirma, sirviéndose de la muy aprovechada metáfora de la vestidura, que la tragedia, «[...] vestida con galas poéticas tan graves, tan sencillas como la toga y el manto de sus personajes, habla a un mismo tiempo a la inteligencia que al sentimiento, y de la dulce armonía que forman al combinarse las dos cuerdas que vibran a la vez en el corazón y en la cabeza de los espectadores, resulta ese placer profundo, tranquilo e indefinible que producen las verdaderas obras de arte [...]» [cit. en Guillén 1943, 56]. Observa Rafael Alberti que el proceso creativo según Bécquer consiste en extraer de la niebla los fantasmas que pueblan el alma para moldearlos, denominarlos y, «luego, ya una vez desprendid[os] de su centro, darles [...] sangre de poesía» [1973a, 71]: la sucesividad del signo poemático con respecto a la concepción poética no merma su consustancialidad al acto creativo. Y Benjamín Jarnés [1973] dice que a Bécquer le interesa el don de —hondamente— sentir y la virtud de construir: hallar para sus sensaciones un gracioso perfil, juntando en sí mismo al soñador y al arquitecto.

En suma, si en el quehacer del poeta popular Bécquer aprecia la capacidad de no enturbiar el fondo a fuer de una forma 'desnuda de artificio', de una expresión espontánea y natural que «brota al choque del sentimiento y la pasión» (*Prólogo*), en su mismo quehacer es precisamente eso lo que niega, es decir el «rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y por los afectos» (*Carta, II*), para invocar una forma artística capaz, por muy sencilla que sea, de vestir ese fondo. En el mismo *Prólogo* afirma que el pueblo ha infundido su aliento de vida a figuras gigantescas de la literatura tales como don Juan y Fausto, que «el arte ha perfeccionado luego, prestándoles for-

[48] Contra la teoría romántica del genio todo inspiración, Bécquer afirma: «Efectivamente es más hermoso figurarse al genio ebrio de sensaciones y de inspiraciones, trazando esas tiradas que más tarde son la admiración del mundo a grandes rasgos, temblorosa la mano con la ira, llenos aún los ojos de lágrimas, o profundamente conmovido por la piedad; pero no siempre la verdad es lo más sublime» (*Cartas literarias a una mujer II*).

mas y galas» [12]. Considérese que entre la *Carta II* (8 de enero de 1861) y el *Prólogo* (20 de enero de 1861) median tan sólo 12 días, con lo cual no pensamos que se pueda hablar de una evolución del ideario becqueriano, sino de una cuestión de matiz. Buena prueba de ello es que la idea de la igualdad de estatuto entre la técnica y la inspiración en el proceso creador resulta ratificada en un texto más tardío, *La introducción sinfónica* (1868): «Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo». Pasaje que halla una resonancia en la rima VII:

> ¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
> como el pájaro duerme en las ramas,
> esperando la mano de nieve
> que sabe arrancarla!

Y no obstante la insuficiencia del lenguaje impida al poeta forjar maravillosas estrofas tejidas de frases exquisitas, en las que puedan envolverse como en un manto de púrpura los hijos desnudos y deformes de su fantasía; y no obstante la insuficiencia del lenguaje impida al poeta cincelar la forma que ha de contenerlos, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume[49], su inteligencia los vestirá lo bastante, aunque sea de harapos, para que no avergüence su desnudez. La poesía es 'deseo de perfección', por muy imposible que sea (*Carta III*); 'aspiración a lo bello', por muy vaga que sea (*Carta I*).

Es así que Bécquer se autorretrata como un poeta reflexivo, por cierto antirretoricista pero bien ajeno a canonizar el espontaneísmo, a desliteraturizar sus versos, algo corroborado por el *labor limae*, la

---

[49] Ya en la segunda de la *Cartas literarias a una mujer*, había dicho: «Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanas, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto; si tú supieras cuán imperceptible es el hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que nadan en su caos [...]».

cuidadosa elaboración, la plenitud de elementos expresivos desplegados en ellos y por el orden constructivo de la armadura poemática, labrada con matemáticas correspondencias, paralelismos y contrastes. Ello autoriza a hablar de una 'difícil sencillez', que marca la superación estética de los materiales ferranianos de los que en ocasiones el poeta sevillano puede ser tributario, como lo demuestra el pormenorizado análisis comparativo efectuado por Balbín entre los cantares III y LXI, por un lado, y la rima XLVII, por el otro [1969, 127-142][50].

Como se echa de ver, la adhesión de Bécquer al fetichismo romántico de lo popular tiene sus límites. Lo decimos con palabras de Berenguer Carisomo: «No es, pues, [...] la teoría del romanticismo germánico (Grimm, Wolf, etc.), del pueblo creador insuperable [...], es sí la verdadera noción española del pueblo inspirador, plancton inmenso y eterno de alimento estético, que se asimila, se purifica, se hace en la creación individual del artista. Tierra ineludible de toda belleza que sólo aguarda para florecer la mano hábil y generosa que sepa cultivarla» [1974, 110].

Por las razones que quedan apuntadas, creemos que Ferrán debe ser considerado como 'simultáneo' de Bécquer, más que como 'precursor', y como 'otra de las culminaciones' a las que llega la corriente intimista germanizante [Díaz 1975, LXXIII]. Es cierto que se le puede reconocer una misión orientadora, que sin embargo interesa una modalidad genérica, el cantar de autor, que, si Valera y Menéndez Pelayo critican[51], Bécquer no ensaya. Lo hacen, más bien, autores ta-

---

[50] A propósito de la intención arquitectural de los versos becquerianos, cfr. Bousoño, quien señala que el paralelismo entre las sucesivas estrofas representa el artificio estilístico más frecuente en los poemas de Bécquer, que «viene a ser como un esqueleto que mantiene en pie todo el organismo poemático» [1979, 189]. Cfr., además, Zardoya 1961.

[51] Valera no esconde su repulsa para con los cantares de autor: «[...] mixtos de alemaniscos y andaluces [...]; donde la forma, con el prurito de aparecer sencilla, es de mala prosa; donde la poesía se da como en pildorillas homeopáticas; y donde el pensamiento, si le hay, en los mejores que así escriben, es malsano, enfermizo, extravagante, y huele a cementerio» [1880, XIX]. A otra voz de elevado calibre se debe el desconocimiento del valor poético del pueblo. Se trata de Marcelino Menéndez Pelayo, quien, en un ensayo de 1877, *Horacio en España. Utílogo*, estigmatiza la vocación popularista entonces tan difundida, en razón del hecho de que «Tiene

les como Ventura Ruiz Aguilera (*Armonías y cantares*, 1865) y Melchor de Palau (*Cantares*, 1866), los cuales entre la técnica de la glosa, con su dualidad textual (Trueba), la técnica de la asimilación, con su temple creador (Dacarrete, Bécquer, Campoamor[52]), y la técnica del *pastiche*, con su temple emulativo (Ferrán), optan precisamente por esta última, para cuyo afianzamiento post-romántico 1861, fecha de publicación de *La soledad*, representa efectivamente un umbral importante: «Los cantares constituyen en esta época un género poético perfectamente caracterizado, que cultivan a partir de 1861 puede decirse que la totalidad de los poetas que en este tiempo componen versos y que llena por tanto una parcela no poco extensa, y mucha veces de interés muy subido, en la poesía de la época» [Cossío 1960, 457]. Es, pues, limitadamente al ámbito genérico del cantar de autor donde se afirma la prioridad y el magisterio de Ferrán, según lo reconoce el mismo Ruiz Aguilera:

también su lirismo el pueblo, pero, o rudimentario o aprendido. Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares, no son buenos; si son buenos, no son populares. Y en todo caso vale más imitar a Horacio que al ciego de la esquina» [cfr. Dámaso Alonso 1956, 54]. Sin embargo, el aprecio del lirismo popular no deja de manifestarse en las palabras que varios años después, en 1890, el estudioso dedica a las cantigas de amigo: «Lo cierto es que hay en los grandes cancioneros galaico-portugueses, cuyo descubrimiento y estudio ha sido uno de los más gloriosos triunfos de la erudución moderna, algo y aun mucho que no es provenzal, ni cortesano, sino que parece popular e indígena; algo que no nos interesa meramente como arqueológico, sino que como verdadera poesía nos conmueve y llega al alma [...] El descubrimiento de este lirismo tradicional, que pertenece al pueblo por sus orígenes, aunque sufriese sin duda una elaboración artística, es el más inesperado así como el más positivo resultado de las últimas investigaciones sobre nuestra literatura de la Edad Media. Hoy no es posible negarlo: hubo en los siglos XIII e XIV una poesía lírica popular de rara ingenuidad y belleza, como hubo una poesía épica aunque en lengua diferente» [1944, I, 119 y 223]. Y en el discurso de contestación al de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua de Francisco Rodríguez Marín (1907) afirma: «[...] la poesía popular, con ser lo más castizo que existe, es, al mismo tiempo, lo más universal y humano, y no se la puede estudiar a fondo en una región determinada, sin que este estudio difunda nueva luz sobre toda la poesía de la raza; y aun sobre toda la poesía del género humano» [1942, 53].

52 Sobre la peculiar configuración de los cantares campoamorinos con respecto al grupo genérico en el que se inscriben, cfr. Castro García 1989-1990.

> En los *Cuentos de vivos y muertos* reivindica para sí Trueba la rehabilitación de la poesía popular[53] que, según él dice, aunque parece que no quiere decirlo, estaba olvidada antes de la aparición de su *Libro de los cantares*. ¿Qué entenderá por poesía popular? Porque si entiende y la limita a los cantares, él en su vida ha hecho uno o se los ha guardado, habiendo sido Ferrán el primero entre los modernos que hizo un número regular de ellos, y si entiende otro género [la balada], me parece que antes de que él se acordara de nacer o poco menos a la vida literaria ya había publicado yo los *Ecos* [cit. en Castro García 1988b, 113][54].

---

[53] «[…] escribí *El libro de los cantares* inspirado en los del pueblo español, y desde entonces estoy viendo todos los días con verdadero placer que son muchos los poetas españoles que hacen lo que yo hice, aunque con más fruto que yo, como lo prueban las colecciones de cantares recogidos por Fernán Caballero y Lafuente Alcántara, *La soledad*, de don Augusto Ferránd [*sic*], los *Cantares* de Doña Rosalía de Castro y la multitud de cantares compuestos por Ruiz Aguilera, Campoamor, Bustillo y otros poetas o simples versificadores. No quiero decir ni tengo derecho a pensar que se deba a *El libro de los cantares* el aprecio que hoy se hace de la poesía popular en España; pero tengo derecho a decir, porque es la verdad, que hace doce años, cuando yo publiqué aquel libro [...], la poesía popular, aparte de la que llamamos *Romancero*, que corría escrita e impresa hace ya siglos, se miraba con indiferencia por las generaciones de nuestros poetas, y desde entonces se la recoge, se la imita, se la comenta, y hasta ha merecido la alta honra de que uno de nuestros más ilustres poetas, el autor de *El Trovador*, la hiciese resonar por espacio de media hora en el salón de la Academia de la Lengua, al tomar asiento en los sillones de aquella sabia corporación» [Trueba 1875b, II, 342-343].

[54] En cuanto a Trueba, recuérdese que es autor de glosas y no de cantares. El rasgo diferenciador de Ruiz Aguilera con respecto a Ferrán es la repulsa al proceso de popularización de sus cantares. En él el aprecio por esta forma poética no duda en cultivarse fuera de ciertos postulados románticos. Arrancando, al igual que Milá y Fontanals y Valera, de la distinción entre la concepción vertical de pueblo (la nación) y la concepción horizontal (el vulgo), opina que el poeta culto si quiere imprimir un carácter nacional a su obra necesariamente tiene que bajar del pueblo al vulgo, menos expuesto a las transformaciones culturales —en él «el trabajo del tiempo [...] es más lento»—, mas con el fin de extraer la materia en bruto a re-crear estéticamente. En efecto, «podrá el vulgo producir *alguna vez* (y es mucho concederle) cantares de mérito innegable; pero una golondrina no hace verano». Y añade, invirtiendo el criterio estimativo de Trueba: «[…] el vulgo siente mucho y siente bien, pero espresa [*sic*] mal; y espresa [*sic*] mal porque carece de arte […]» [1865, 69 y 71]. A un *cantar* de su composición se debe un significativo gesto metalingüístico: «Un cantar bajó al pueblo; / no era mal mozo / pero el pueblo le dijo: / "No te

Cabe notar ahora que Bécquer se acerca a la tradición popular a la zaga de un romanticismo conservador y arqueológico. Refractario a

conozco"». En el desconocimiento popular del cantar de autor Ruiz Aguilera ve la señal de una irreductible diferencia, a la cual sin embargo sustrae el aura que otros le otorgan. Efectivamente, al reivindicar la paternidad de algunos de sus cantares reproducidos como anónimos en el *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas* (1865) de Emilio Lafuente y Alcántara, denuncia su corrupción, debida a las 'absurdas variantes' a las cuales han sido sometidos en su proceso de popularización [1865, 66-68]. Como ya Milá y Fontanals, reconoce, pues, un fenómeno importante en la relación entre los diferentes niveles de la cultura: la labor re-creativa en la asimilación popular de fuentes extrapopulares (cultas o popularistas), que sin embargo considera desprovista de cualesquiera primor y sobre todo lesiva de su autoría. Pareja popularización le ha tocado a los *Cantares* (1866) de Melchor de Palau, que merecen, en la *Nación* de Buenos Aires del 25 de febrero de 1866, una reseña laudatoria de Benito Pérez Galdós, quien «[...] se decanta por la poesía del sentimiento, sencilla y subjetiva, en la línea renovadora que en aquella época iniciaban Bécquer y Ferrán, y que tuvo resonancias entonces insospechadas para la poesía posterior» [Castro García 1988a, 410]. Cumple señalar el prólogo de Manuel Cañete, quien rehusa el arraigado mito de la espontaneidad de la poesía popular —«No se diga que [un tosco labriego] por carecer de cultura conserva intactos el vigor y virginidad nativa de su ingenio, y se halla más en aptitud de dar espontáneamente flores hermosas. Tanto valdría suponer que mientras menos se conozca el arte se está en mejor condición de producir bellos cantos» [1866, XIII]— y de su autonomía: «[...] El pueblo es un gran poeta; pero lo es, no porque hayan de estimarse como fruto de la inspiración vulgar todos, ni siquiera la mejor parte de los cantares que le atribuyen, sino porque sabe hacer suyos cuantos interpretan fiel, sencilla y naturalmente sus ideas e impresiones» [1866, XIII y XVI]. Asimismo José María de Pereda estigmatiza la idea de que «el pueblo es un gran poeta», puesto que no hace más que 'traducir' a su lenguaje tosco y vicioso cantares que proceden de poetas cultos: «[...] lo único que deben esos ligeros fragmentos de bella poesía al pueblo que los manosea es el favor de encontrarse mutilados y contrahechos a lo mejor de la vida, cuando nacieron perfectos. [...] el pueblo, es decir la masa indocta, no solamente no es capaz de crear nada bello, pero ni aun de conservarlo... ni siquiera de distinguirlo. Por eso su literatura son pura y exclusivamente los *romances* y *coplas* de los ciegos [...]» [1871, 447-448]. En cambio, Lafuente Alcántara aprecia de la poesía popular el carácter suprapersonal —se conservan sólo sus manifestaciones «más conformes con el común sentir» [1865, IX]— y la sencillez, detectable especialmente en una de sus formas: la cuarteta octosilábica, expresión rápida, exacta, enérgica y natural del pensamiento y del sentimiento, la cual reconoce instintivamente la diferencia entre el lenguaje común y el lenguaje poético, sin perjuicio, pues, de la espontaneidad, a la que contribuye una versificación rímicamente no constrictiva que, «generalmente asonantada [...] y sólamente para dos versos, apenas

las innovaciones de la civilización moderna franqueadas por el contagio de la cultura francesa, participa de la corriente costumbrista y de

puede considerarse como una traba para la imaginación» [1865, XVIII]. Una versificación, además, tan interiorizada por su tradicionalidad que llega a ser casi instintiva. A la copla octosilábica Lafuente Alcántara le reconoce una suma poeticidad a expensas de la más artificiosa seguidilla y, sobre todo, de la atildada y convencional poesía culta, la cual, aun imitando las formas populares, diverge de ellas por entonación, estilo, ideas. A la recopilación de Lafuente Alcántara le reconocen un importante impacto en la afición por los cantares, dándole un nuevo impulso después de Ferrán, tanto Machado y Alvarez —«La obra del señor Lafuente Alcántara obligó ya a todos los amantes de la literatura a fijar su atención en este género de producciones que había encontrado antes, y encontró aún más por aquella época, imitadores entre los poetas eruditos» [1951, V, 149]— como Luis Montoto, a su vez autor de cantares (*Melancolía*, 1872): «Los poetas eruditos debieron quedarse como suspensos y atónitos ante las muestras que aquél les ofreció; y hete aquí que, burla burlando, salieron de las prensas colecciones de... ¿coplas? No, de *cantares*, suscritas por peregrinos ingenios que se sienten —con razón o sin ella, para sentarse— en el Parnaso español» [1930, 108]. Entre las colecciones de cantares de autor que florecen en la segunda mitad del siglo se coloca *Flores Mustias* (1868) de Tirso Tejada y Alonso, prologada por Juan Eugenio Hartzenbusch, quien destaca el valor modélico de la poesía popular, incluyendo la seguidilla: «No se desestime al poeta que encierra en forma breve sus pensamientos: un cantar, una seguidilla o copla cualquiera, moral, discreta, oportuna, expresada en cuatro o siete versos bien construidos, es una obra digna de aprecio, mucho más que esos epigramas agudos, hijos de ruines de la malignidad, malamente adoptados por el ingenio» [1868, VII]. Otro autor de cantares es Francisco Rodríguez Marín, quien, a propósito de una copla de su poemario *Suspiros* (1875) —«No se lo digas a nadie: / Porque escucha tu suspiro / Celos tengo hasta del aire»— confiesa: «Es una de las muy pocas coplas mías que se han popularizado [...]. No sé con qué razón se incomodara Ruiz Aguilera al ver popularizadas dos de sus coplas; de mí sé decir que si alguna vez me he sentido orgulloso de mi humilde inspiración poética, fué cuando de labios de un hijo del pueblo escuché la coplilla mía. Entonces comprendí cuánta satisfacción se experimenta al ver que la solidaridad del sentimiento hace que tengan eco y resonancia repetidísimos las notas íntimas de nuestra alma» [1951, III, 210, nota 26]. Además, Enrique Paradas, cuyo poemario *Undulaciones* (1893) luce un epílogo de Manuel Machado, quien subraya la inimitabilidad de la musa popular, excepción hecha por el mismo Paradas y pocos otros: «Ferrán, Trueba, Montoto, que se han distinguido en este género [...], han logrado a veces identificarse con el espíritu de sencillez y espontaneidad popular que lo anima, y que constituye todo su valor; pero cuantos poetas eruditos, en general, han empleado su inspiración en esta clase de poesía, solo han conseguido hacer imitaciones más o menos aproximadas a los verdaderos cantares del pueblo, que nacen cantados y no pueden germinar en las bibliotecas» [1893,

su fundamentación teórica: un tradicionalismo enderezado a perennizar lo que está en trance de desaparición. Y precisamente al Curio-

180]. Los cantares de Narciso Díaz de Escovar (*Poesías y cantares*, 1894) conocen a su vez un proceso de popularización, «rodando de fiesta en fiesta y de boca en boca», según asegura uno de sus dos prologuistas, Salvador Rueda (a su vez autor de coplas, presentes en varias obras y recogidas en el volumen *Antología flamenca*, 1982), quien además pone de relieve el capital poético del género del cantar, capaz de agolpar toda el alma a la pluma: «[...] sólo te haré advertir lo lejos que estarían de imaginar los poetas retóricos de fines del pasado siglo y de principios de éste —todavía queda algún rezagado— lo lejos que estarían de imaginar que sus odas, las cuales contenían el entusiasmo *construido* a fuerza de paciencia y de rebuscar fríamente palabras, que sus composiciones, obras de un artífice, pero no de un poeta, habían de borrarse de nuestra memoria, y que el cantar, la copla brotada, fresca y viva, del cerebro del pueblo, había de dar norma de sinceridad a la poesía lírica y había de enseñarle a ser ingenua y franca» [1894, 79]. En el mismo concepto insiste el otro prologuista, José Comas, según cuya opinión esos 'gritos del alma', esos 'ayes de dolor', esas 'saetas de la pasión' «encierran más poesías que las odas esculturales labradas a fuerza de artificio» [1894, IX]. En 1894 se publica también *Tristes y alegres*, el poemario al alimón de Enrique Paradas y Manuel Machado, asimismo prologado por Salvador Rueda, quien insiste en que los cantares valen «[...] infinitamente más que los millares de odas huecas y versos *arquitectónicos* y limados, de que tanto se ha abusado por los vates de paciencia china» [1984a, s. pág.]. Es curioso observar que la misma dicotomía entre poesía culta y poesía popular la establece posrománticamente Emilia Pardo Bazán al contraponer, en *San Francisco de Asís* (1882), la creación de los místicos franciscanos a la de los trovadores. Si la poesía en vulgar nace no ya gracias a un letrado, sino a algún anónimo improvisador popular («algún marinero que, remendando sus redes, tarareó grosera copla, alguna hilandera que acompañaba el estribillo con el ronquido del torno», 1882, II, 378), pronto llega a cultivarse artificiosamente como flor de estufa en la escuela trovadoresca, «pasatiempo culto, discreteo de gaya ciencia, aristocático, áulico y nunca sincero» [1882, II, 383]. Al lado de esta tradición convencional y alambicada, que hoy en día solo puede interesar a los eruditos, despunta la poesía verdadera: una poesía ruda pero capaz de ser voz social concordando con algún sentimiento o creencia poderosa en el espíritu de su época, compuesta para el pueblo por unos poetas, los frailes, que ni son trovadores ni retóricos. La autora, observa Sanmartín Bastida, «no solo valora así los cantares del pueblo, sino a los poetas que los recrean» [2006, 26]. Alumbrado por una duradera inspiración popular, Melchor de Palau da a luz en 1900 otro libro de cantares, esta vez sacados no sólo de su pluma, sino también de la de otros autores cultos, flanqueados por otros autores estimados populares, como indica el título *Cantares populares y literarios* (1900). Entre los precursores de cantares literarios Palau incluye a Trueba y Bécquer, «que tendió hacia ellos por su forma y por su fondo, siendo, en combinación con el pueblo, maestro de algunos

so Parlante y al Solitario pretende hacer coro en el artículo *La Nena*, publicado en el folletín dominical de *El Contemporáneo* el 30 de

---

de nuestros primeros autores de verdaderos cantares» [1900, 19]. Sitio preferente les concede a Ferrán, Ruiz Aguilera, Dacarrete, Campoamor. Figuran además, Salvador Rueda, Terencio Thós, Angel Avilés, Blanca de los Ríos, Salvador Anaja, etc. Palau se une al coro de quienes deniegan el mito del pueblo poetante. Admitido que los cantares son la autobiografía del alma del pueblo español por ser expresión de los afectos más comunes, excluye que su característica formal —la sencillez— sea fruto del quehacer de los poetas nacidos del pueblo, quienes, viceversa, tienen a gala demostrar erudición en sus cantos, y es en ellos abusivo el uso de calificativos sonoros, cuyo sentido no siempre conocen exactamente; mientras que los poetas que llamaremos populares por haber sabido interpretar el común sentir de las gentes saben despojarse de todo artificio u ocultarlo cuando menos al producir sus obras [1900, 13]. De acuerdo con Manuel Cañete, autor del prólogo de su primer libro de *Cantares* (1866), opina, pues, que los cantos son hechos para el pueblo y no por el pueblo, a quien sin embargo está dispuesto a reconocer el papel, si no de autor, de crítico. Diferente es el caso de Manuel Balmaseda, cuyo *Primer cancionero de coplas flamencas populares a estilo de Andalucía* se publica en 1881, contemporáneamente a las recopilaciones de 'Demófilo' y de Rodríguez Marín. Lejos de representar el caso del poeta culto volcado a la estilización popular de sus versos, es un poeta auténticamente popular, es decir, tanto por levadura poética como por extracción sociocultural. Semianalfabeto y gran improvisador, su autoría no se ha desdibujado en el anonimato de la oralidad tan sólo gracias a la voluntad de sus editores, entre los cuales posiblemente Giuseppe Pitrè, a quienes se debe la incorporación de sus cantares en la dimensión autógrafa de la escritura. Al folklorista italiano se debe tal vez el *Prólogo de los Editores*, donde se ponen de relieve la capacidad del talento natural de suplir la instrucción y el tono sentimental de los cantares. Otro ámbito genérico, cultivado por autores premodernistas tales como Manuel Reina y Salvador Rueda, es el de la poesía costumbrista que, a veces a fuer de un estilo elevado, a veces a fuer de un estilo mimético de lo popular —que además engasta coplas, refranes y modismos y no sólo en el discurso directo de los personajes—, se vertebra en la tematización de una Andalucía manierista y exótica de cuño romántico en consonancia con los valores de la Restauración [cfr. Niemeyer 1992, 126-145]. Al ámbito genérico de la poesía costumbrista se suma José Sánchez Rodríguez, quien sin embargo dista de la veta pintoresca de Rueda y Reina con su sentido conservador. Autor, entre otras cosas, de *Alma andaluza* (1900) y *Canciones de la tarde* (1902), marca el tránsito de la externidad colorista de una Andalucía falsa a su 'alma' más recóndita y auténtica, en cuya 'pena' el poeta halla una proyección de su propio sentir, desbrozando el camino para Manuel Machado y Lorca [cfr. Cardwell 1996]. Una visión dolorista que, aunque no del todo ajena a la poesía andalucista de Rueda y Reina, tiene a la sazón en Sánchez Rodríguez su principal valedor. Además del cultivo erudito y de la consideración de la crítica literaria, otro indicador del auge del cantar

marzo de 1862, donde expresa toda su acritud para con la desnaturalización de las costumbres debida al afrancesamiento imperante[55]. Una vez abierto el boquete en el Pirineo, algo imputable a la generación de 'nuestros padres', inevitable es la inundación de la civilización, la cual, admite, «es un gran bien; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la humanidad un uniforme. España progresa, es verdad; pero a medida que progresa, abdica de su originalidad y su pasado». En apoyo de una reacción identitaria, Bécquer invoca el libro inmortal de Cervantes, las comedias de Calderón, el Romancero y, por su sello característico y primitivo, los cantares, de los que la Nena, 'andaluza de ley', es 'guardadora fiel', no obstante las muchas asechanzas extranjeras que amenazan sus actuaciones. Las mismas que amenazan *La Feria de Sevilla* (*El Museo Universal*, 25 de abril de 1869), la cual, igualmente adulterada por la manía de imitar lo que viene de Francia, no desmiente sin embargo su fama de relicario de la identidad, que alcanza su punto culminante en el 'llorar cantando' de los flamencos.

La misma actitud conservacionista vertebra *La venta de los gatos* (1862), cuyo protagonista, al volver a Sevilla transcurridos muchos años, se queda asombrado por la modernización de la ciudad, amenazadora de su peculiar identidad:

---

popular es su inclusión en los tratados de retórica y poética de finales del siglo, que se cumple, si bien con cierto retraso, en virtud de una valoración positiva y en todo caso de la toma de conciencia de que dicha forma constituye un grupo genérico dentro de la poesía [Castro García 1991]. Es el caso, entre otros, de Federico de Mendoza y Roselló (1883), Eduardo Sánchez Castañer (1891) y Godofredo Escribano y Hernández (1895). En 1902, siguiendo la senda abierta por García Gutiérrez, Juan Antonio Cavestany dedica su discurso de ingreso en la Real Academia Española a la copla popular, este 'sentir hondo' y 'hablar claro' de cuyo proceso creativo subraya el carácter abierto, anónimo y colectivo, puesto que, dotado de una autoría popular, se perfecciona pasando por las sucesivas reformas de las variantes.

[55] En realidad, Bécquer toma como patrón también a Fígaro, pero equivocándose, puesto que, como ya vimos, Larra no es un antiextranjerista: su crítica apunta antes bien a un extranjerismo mal asimilado y además no ahorra dardos al casticismo mal entendido. El cuadro de costumbres no es, en sus manos, un vehículo para rendir culto a la hispanidad, sino para someterla a un análisis crítico en vista de una futura reforma social.

> Yo dejé una Sevilla y encontraba otra muy diferente. Yo dejé una ciudad grande, hermosa sin afectación, tal vez con abandono, llena de un encanto propio, con un aspecto y una fisionomía originales y característicos, y la hallé tan mudada que sólo puedo comparar el efecto que me hizo al verla con el que experimentaría un entusiasta de nuestras costumbres y nuestros trajes típicos al tropezar una cigarrera del barrio de Triana con una crinolina *a la emperatriz*, un sombrero de tope alto y el pelo *a la Fuoco*. Tan extraño, tan antiarmónico, y perdóneme la civilización, encontré la mezcla de carácter andaluz y barniz francés que veía en todo lo que me rodeaba.[...] en el curso de mis paseos extrañé muchas cosas nuevas que se han levantado no sé cómo; eché de menos muchas cosas viejas que han desaparecido, no sé por qué [...] [en Reyes Cano 1980b, 80].

En *Cualquier cosa - XVI* (*El Contemporáneo*, 24 de octubre 1862), Bécquer exhibe una equidistancia entre casticismo y soplo cosmopolita, entre los «españoles *pur sang*, que detestan y aborrecen cuanto no tiene cierto sello, que ellos consideran como prueba de ardiente españolismo», y los «denigradores de nuestra patria, entre los que basta que una cosa sea española para que afirmen que es mala y digan con cierto aire petulante que éste es un país perdido, incapaz de todo adelanto y mejora» [1948, 232]. Se declara español entusiasta pero sin tonterías, conforme a la aclimatación de las conquistas de la civilización, vengan de donde vinieren, y a la vez disconforme con un extranjerismo acrítico y mal asimilado, a la manera de ciertas damas españolas que «imitan en su toilette a las mujeres de París, sacrificando a la hermosura del cuadro el género de belleza»; y a la manera de los que al volver de un viajecito al extranjero dicen que «en esta tierra de Cervantes no se come más que garbanzos y gazpacho» y «vienen llamando *pomme de terre* a las patatas» [1948, 233-234]. Auspiciando la convivencia entre el *sport* y la corrida, entre el zapateado y el ballet, Bécquer se proclama partidario del justo medio: «deseamos que los españoles miren con respeto y conserven con amor sus costumbres, pero sin bárbaras exageraciones, olvidando todo lo que es ridículo y abriendo los brazos a cuanto el espíritu moderno ha declarado conveniente y bello» [1948, 235-236].

En la crónica *Caso de ablativo* (*El Contemporáneo*, 21 agosto 1864), escrita con motivo de la inauguración de la línea de ferrocarril

del Norte de España, Bécquer expresa una actitud irónica para con «las maravillas que hoy realiza nuestra época», ese siglo XIX que, frente a los «grandes arrojos científicos e industriales» que, algo asustado, ha engendrado, «[...] como el Supremo Hacedor del Génesis, puede creer sin vanidad al contemplar su obra, que en efecto es *buena*» [1948, 391].

Si la misma actitud tradicionalista se observa en la Rima V —«Yo busco de los siglos / las ya borradas huellas, / y sé de esos imperios / de que ni el nombre queda», el campo nocional del costumbrismo halla una cumplida teorización en la IV de las *Cartas desde mi celda* (1864), donde el balanceo de progresismo y conservadurismo acaba por favorecer el segundo término:

> Yo tengo fe en el porvenir: me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la Humanidad, que merced a sus extraordinarias invenciones fomentan el comercio de la inteligencia, estrechan el vínculo de los países, fortificando el espíritu de las grandes nacionalidades, y borrando, por decirlo así, las preocupaciones y las distancias, hacen caer una tras otras las barreras que separan a los pueblos. No obstante, sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hacia lo que ya no existe, ello es que en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto una veneración profunda a todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol de un día espléndido, cuyas horas, llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en las tinieblas en que se ha de perder para siempre. [...] al ver [...] lo que las exigencias de la nueva manera de ser social trastornan y desencajan; lo que las necesidades y las aspiraciones crecientes desechan u olvidan, un sentimiento de profundo dolor se apodera de mi alma, y no puedo menos de culpar el descuido o el desdén de los que a fines del siglo pasado pudieron aún recoger para transmitírnoslas íntegras las últimas palabras de la tradición nacional, estudiando detenidamente nuestra vieja España, cuando aún estaban de pie los monumentos testigos de sus glorias, cuando aún en las costumbres y en la vida interna quedaban huellas perceptibles de su carácter.

Y continúa retomando palabras de *La Nena*: «[...] el prosaico rasero de la civilización va igualándolo todo. [...] A medida que la palabra vuela por los hilos telegráficos, que el ferrocarril se extiende, la industria se acrecienta y el espíritu cosmopolita de la civilización invade nuestro país, van desapareciendo de él sus rasgos característicos, sus costumbres inmemoriales, sus trajes pintorescos y sus rancias ideas».

Frente a la desfiguración de la tradición nacional, Bécquer invoca la labor arqueológica del costumbrismo, que él mismo emprende en las *Cartas desde mi celda* (VI, VII, VIII y IX) y sucesivamente con su hermano Valeriano en una fraternidad artística de pluma y pincel[56]. Una labor que —lamenta— no se tendría que dejar en las manos de los extranjeros y que el Gobierno debería fomentar mediante expediciones interdisciplinarias (basadas en el comercio de ideas entre el pintor, el literato y el arquitecto) no ya a las capitales, homologadas a través de la «gran red de vía ferreas», sino a los rincones cuya «oscuridad les sirve de salvaguardia».

---

[56] El logrado tandem artístico de los dos hermanos se plasma en una serie de cuadros de costumbres (o bien dibujos comentados por el texto o bien textos ilustrados por el dibujo) para el *El Museo Universal* a partir de 1865 hasta culminar en 1869 en una trilogía integrada por *Los dos compadres*, *La Semana Santa en Toledo* y el ya mencionado *La feria de Sevilla*. Significativa es la presentación de los dibujos de Valeriano en el nº. 24 del periódico (11 de junio de 1865, año X): «[...] ofrecemos hoy el primero de una interesante serie de dibujos de escenas, de costumbres, tipos y trajes de las diferentes provincias de España, debidos al lápiz de don Valeriano Bécquer. Hoy, que el movimiento natural de la época tiende a transformarlo todo procurando imprimir a los diferentes pueblos de España ese carácter de unidad que es el distintivo de las modernas sociedades; hoy, que vamos siguiendo este impulso, desaparecen unos tras otros todos los vestigios del pasado, cuya pintoresca originalidad amenaza convertirse en la más prosaica monotonía, a nadie pueden ocultarse la importancia y el interés de este género de estudio. [...]». La colaboración entre los dos hermanos prosigue en 1870 en las páginas de *La Ilustración de Madrid*, donde se publica, por ejemplo, el ya mencionado *El pordiosero. Tipo toledano*. Como es sabido, a la corriente costumbrista y a su campo nocional —la defensa de la hispanidad en un juego dialéctico con el pintoresquismo de los viajeros extranjeros— pertenece también, en su calidad de pintor, el padre de Bécquer, cuyos cuadros de costumbres alcanzan gran fama en Inglaterra, entonces embebida de afición andalucista [cfr. Nombela 1976, 209]. En 1832 José Domínguez Bécquer retrata a Richard Ford, alférez de los viajeros ingleses por España.

Se trata de un ideario que informa también los artículos publicados en *La Ilustración de Madrid* en 1870. En la serie rotulada *Madrid moderno* la misión que Bécquer se atribuye es la de dar idea a sus lectores de «las transformaciones que diariamente sufre la capital de España, cediendo a las imperiosas exigencias de los modernos adelantos» [1983, 207]. Y lo hace mediante cuadros de costumbres inspirados en los del *Curioso Parlante*, a los cuales reconoce la importante tarea de fijar la fisionomía del antiguo Madrid frente a la fiebre demoledora de su época [1983, 112].

En *El pordiosero. Tipo toledano*, afirma la rentabilidad del estudio demológico no sólo bajo el punto de vista artístico, en virtud de la carga pintoresca de las costumbres populares, sino también bajo el punto de vista del conocimiento del pasado, del que esas costumbres guardan huellas visibles, siguiendo de lejos y lentamente el movimiento de la civilización. Adelantándose al fundador de la ciencia folklórica en España, Antonio Machado y Alvarez, y al forjador del concepto de intrahistoria, Miguel de Unamuno, Bécquer asevera que el saber histórico suele fundarse inútilmente en las crónicas, pudiendo fundarse más bien en lo que del pasado sigue viviendo en las costumbres populares, 'tradiciones vivas' cuyo escudriñamiento resulta aún más urgente en una época caracterizada por una fiebre demoledora, en un trance histórico marcado por la irresistible corriente de las nuevas ideas con su poder homologador[57]. Una vez más Bécquer

[57] A propósito de la importancia de las tradiciones populares como base documental de la reconstrucción histórica, véase también *Solar de la casa del Cid en Burgos* (*Ilustración de Madrid*, 27 abril 1970), donde Bécquer asimismo critica el método que, basado en el criterio por el cual la historia «acaba [...] allí donde se pierde el rastro del último pergamino que la confirma», ignora la tradición popular, «[...] un elemento importantísimo y del cual no puede prescindirse del todo», considerando «los quilates de verdad que encierra». Por no haber concedido a este elemento la debida importancia, no han faltado los estudiosos que han «negando los héroes más gloriosos» de la historia: para ellos, por ejemplo, el Cid Campeador es tan sólo «una figura creada por los romanceros». Frente a semejante escepticismo erudito, Bécquer defiende la «firmísima fe de la tradición popular» [1983, 98-100]. Ya en *Roncesvalles* (*El Museo Universal*, 28 enero 1866) había afirmado que «La crítica histórica, esa incrédula hija del espíritu de nuestra época, [...] nos ha enseñado a sonreírnos de compasión al oír el relato de esas tradiciones, que eran el brillante cimiento de nuestros anales patrios, y desnudando uno por uno a nuestros héroes

se debate en un vaivén estimativo que, si por un lado no puede menos de reconocer la inevitabilidad del transcurso del tiempo, por otro lado no duda en fraternizar con las razones artísticas (el pintoresquismo) y cognoscitivas (la revelación del pasado) del folklorismo:

> No nos falta la fe en el porvenir: Cuando juzgamos, bajo el punto de vista del filósofo o del hombre político, las profundas alteraciones que todo lo transforman y cambian a nuestro alrededor, esperamos que en un término más o menos distante algo se levantará sobre tantas ruinas: pero séanos permitido guardar la memoria de un mundo que desaparece y que tan alto hablaba al espíritu del artista y del poeta: séanos permitido sacar de entre los escombros algunos de sus más preciosos fragmentos, para conservarlos como dato para la historia, como una curiosidad o una reliquia [1983, 37].

Es de notar que en los cuadros de costumbres de Bécquer el criterio artístico prevalece sobre el criterio científico, basándose no sólo, como todo cuadro de costumbres, en la tipificación de los personajes, construidos sobre una generalización que abstrae los rasgos comunes de una categoría, sino también en una actitud estetizadora: «Tiene el arte no sabemos que secreto en cuanto que todo lo que toca embellece. Entre cien modelos repugnantes y groseros, sabe, tomando un detalle de cada uno, formar un tipo que sin ser falso, resulta hermoso. Mirado a través de este prisma, no hay asunto que no interese, ni figura que deje de ser simpática» [1983, 38].

Si apuntar del natural en honor a la verdad es una condición necesaria del retratista de las costumbres populares, no menos necesario es el filtro artístico con su fuerza depuradora, que según Bécquer no menoscaba en un ápice el valor referencial. Se trata, pues, de convertir la realidad en sustancia poética. El consorcio entre la observación de la verdad y su estilización, que con Rodríguez Correa podemos

---

nacionales de las espléndidas galas con que los vistiera la rica fantasía popular, empañando con su hábito de duda la brillante aureola que ceñía sus sienes, y derribándolos del pedestal en que los colocó la leyenda, nos ha mostrado su descarnada armazón, semejante a un maniquí risible. Ella nos ha truncado la historia, nos niega a Bernardo del Carpio, nos disputa al Cid, hasta ha puesto en cuestión a Jesús... Pero ¿ha conseguido del todo su objeto? No lo sé».

definir 'realismo ideal' [1871, I, XXII], es algo que el poeta aprecia en el quehacer pictórico de su hermano Valeriano:

> La costumbre de estar siempre apuntando del natural hacía que no se amanerase nunca y que hubiera en sus composiciones un sello grande de verdad. Pero por lo mismo que no se ceñía al realizar sus ideas al modelo vulgar y prosaico, todas sus composiciones tienen un sabor de arte y de belleza, algo de selecto y distinguido que sabía encontrar y extraer aun de las cosas más vulgares, que al pasar por su fantasía como que se depuraban y perdían algo de material y grosero sin dejar de ser verdad [1983, 272].

En *Sepulcro de los condes de Mélito en Toledo*, Bécquer prefiere al rigor referencial de la reproducción fotográfica, capaz por cierto de representar una prolijidad de detalles pero según un procedimiento mecánico e ininteligente, el poder estilizador de la representación artística, idóneo para quintaesenciar los objetos según un discernimiento superior, apto para captar su misterioso espíritu. La obra de arte «no siempre hace aparecer el objeto tal cual realmente es, sino como se presenta a la imaginación, con un relieve y acento particular en ciertas líneas y detalles que produce el efecto que sin duda se propuso su autor al concebirlo y trazarlo» [1983, 34][58].

---

[58] Como es sabido, el artífice del nacimiento en España de la ciencia foklórica, en la senda de los estudios demológicos ingleses, es Antonio Machado y Alvarez, apodado 'Demófilo'. Padre de los poetas Manuel y Antonio, funda en Sevilla, en 1881, la Sociedad del Folk-lore Andaluz y publica, entre otras cosas, la *Colección de cantes flamencos* (1881), cuya novedad con respecto a los cancioneros anteriores consiste no sólo en el interés monográfico por un género poético-musical hasta ese momento ignorado, el 'cante jondo', sino también en el criterio científico que, basado en la categoría de lo 'verdadero' en menoscabo de la de lo 'bello' hace que las coplas, alrededor de novecientas, sean recogidas en gran medida de los labios de los mismos 'cantaores' y transcritas fielmente, evitando interventos correctivos tanto en el plan fonético y sintáctico (una de las misiones de la obra es facilitar materiales a las investigaciones filológicas y fonéticas de Schuchardt) como en el plan estético (la valoración positivista del dato fiel moviliza a 'Demófilo' a aconsejar, en la recolección de materiales visuales, el uso de la fotografía y demás medios técnicos). La colección pretende constituir un *corpus* de datos en el que fundar, en la senda del pensamiento de Spencer, el conocimiento de la evolución de la civilización, aquí observada en su estadio 'infantil': el pueblo es —como afirma en el *Post-scriptum*

Ahora bien, lo paradójico es que si por un lado Bécquer se acerca a la tradición popular a la zaga de un romanticismo conservador, por otro lado el uso poético de esa misma tradición se transforma en sus

(1883) a *Los cantos populares españoles* de Rodríguez Marín (1882-1883)— la 'humanidad niña', puesto que, por la escasez de su cultura, posee «horizontes menos amplios en que desenvolverse que los hombres ya más adelantados» [1951, V, 166]. En cuanto a la segunda recopilación de *Cantes flamencos y cantares* (1877), aun presentándola como ajena a toda mira científica y como «muestra de las condiciones artísticas del gran poeta anónimo», 'Demófilo' no puede menos de precisar que para el folklorista todas las coplas, «tanto las bellas como las reputadas por más insignificantes y sin mérito son igualmente apreciables [...] el escoger unas [...] y desechar otras constituye [...] una especie de profanación [...]» [1998a, 112-113]. A propósito de la vivaz dialéctica acerca del concepto de pueblo poetante, cumple decir que la arquitectura teórica del *Post-scriptum* contiene en ciernes los principios del neocolectivismo de Bogatyrëv y Jakobson y del neotradicionalismo pidaliano. En efecto, aun rechazando la idea romántica del pueblo como entidad impersonal y abstracta y apadrinando la idea de que la creación poética es siempre individual, 'Demófilo' opina que, si en los poetas eruditos prevalece el nivel de la *parole*, en los poetas populares el de la *langue*, tratándose de hombres que «no han tenido la energía orgánica bastante para diferenciarse de los otros lo suficiente para tener una personalidad distinta y propia, razón que les obliga a aceptar y adoptar como suyo, completamente suyo, lo producido por otro. [...] El pueblo es para nosotros la serie de hombres que [...] se diferencian entre sí lo menos posible, y tienen el mayor número de notas comunes» [1951, V, 166]. La copla es, pues, una realidad 'comunitaria' y no sólo porque en ella, producto de la integración de elementos tradicionales, «la obra del individuo es casi nula», sino también porque su transmisión oral se halla sujeta al sistema de las variantes, que hace que se configure como una creación múltiple y en cuanto tal anónima y abierta, en devenir: la copla «por ser de todos, parece no ser obra de nadie» [1951, V, 169]. En otro lugar, insiste en hablar no ya de 'autor', sino de 'autores', puesto que «[...] las coplas [...] no son hijas de un mismo padre, sino de muchos» [1998a, 113]. Además, 'Demófilo' asevera concebir la 'popularidad' de una obra en virtud de su uso y no de su autonomía genética; de su usuario y no de su productor. Y afirma la dificultad, y hasta la irrelevancia, del reconocimiento del origen literario de las coplas brotadas de la intención de su autor de emular a los *aedos* populares: «¿Pero hay coplas realmente populares? ¿Pueden éstas distinguirse de las que los eruditos hacen a imitación de aquéllas y a usanza del pueblo? Pues que, dentro de este mismo Cancionero, ¿no habrá coplas [...] que se estén sonriendo de verse al lado de otras de innegable procedencia popular? Las hay, sin duda: mi amigo lo sabe como yo, aunque yo como él no podría en un momento dado discernir, no el oro fino del metal, sino la moneda hecha en el verdadero cuño y la troquelada en el cuño del falsificador, esto es: del artista que supo, sin serlo o acaso siéndolo sin saberlo, colocarse en aquel estado en que la mente produce crea-

manos en clave de la modernidad, brisa vivificadora rumbo al intimismo y a la sencillez en contraposición a la artificiosidad tanto del clasicismo como de ese otro romanticismo lastrado por una verbosi-

ciones verdaderamente populares» [1951, V, 165]. 'Demófilo', pues, está dispuesto a considerar 'populares' las coplas de los poetas eruditos siempre y cuando sean 'completamente iguales' a las de cuño oral [1998a, 120]. Sobre este punto, sin embargo, nutre algunas perplejidades debido a la no infrecuente permanencia, en las expresiones cultas de inspiración popular, de introyectadas especificidades conceptuales y estilísticas que marcan la diferencia actuando como espías, como connotadores de nivel. Connotador del nivel popular es, ante todo, la menor propensión a la abstración. En efecto, la poesía de los 'hombres del pueblo' expresa una relación más directa entre el objeto sentido y el sujeto que siente con respecto a la poesía 'reflexiva', en la que este último está menos vinculado al contexto circunstancial y al impulso que lo solicita [1951, V, 167]. Otro connotador de popularismo es el carácter sintético que excluye el uso de ripios: en línea general, la presencia de ripios en una copla, en una soleá o en una seguidilla, es la demostración de su hechura extrapopular [1998a, 115]. A propósito de la esencialidad de la expresión, 'Demófilo' se vale de una frase de Giuseppe Pitrè al afirmar que en la copla flamenca se manifiesta «l'anima non sofisticata dal verso». Y argumenta: «[…] ningún Juan Sánchez ni Dolores Fernández, ningún Zutanillo ni Menganilla alguna, dicen cantando lo que no es necesario para la expresión de sus sencillos sentimientos: cuando les duele se quejan, y cuando se alegran ríen, sin meterse jamás a esmaltar sus risas o sus lágrimas con adornos postizos« [1998a, 115]. Convencido de que la belleza de los cantares brota precisamente de lo que se omite, subraya la velocidad del verso popular valiéndose de una eficaz comparación usada en precedencia por Bécquer: «[…] la canción es como la chispa que brota del fuego» [1981, 11]. La vocación a la síntesis 'Demófilo' la observa, por ejemplo, en el proceso de enmendamiento al que ha sido sometido un cantar de Ventura Ruiz Aguilera («El día que tú nacistes / Cayó un pedazo de cielo, / Cuando mueras y allá subas / Se tapará el agujero», *Armonías y cantares*) antes de convertirse en *res communis*: proceso encaminado a conferirle, mediante una intervención elíptica en el tercer verso, una superior y más eficaz economía expresiva: «El día que tú nacistes / Cayó un pedazo de cielo; / Hasta que tú no te mueras / No se tapa el agujero». La lección que en este caso el pueblo le da al poeta erudito es, más que de 'metrificación', de 'verdadera estética' [1951, V, 176], puesto que la poesía mejor es la que dice más con menos palabras [1998a, 115]. Aquí, lo que importa ya no es la inspiración popular del poeta erudito, sino el valor re-creativo del proceso de folklorización gracias al sistema de las variantes. 'Demófilo' señala, en fin, la vocación autobiográfica del texto oral y, al comparar algunos cantares de Luis Montoto pertenecientes a la colección poética *Melancolías* (1872) con coplas auténticamente populares, evidencia específicas diferencias en las elecciones sintácticas y léxicas: «La simple lectura de estos cantares manifiesta que mi amigo, poeta y sevillano, ha sabido encerrar su personalidad dentro de los lími-

dad altisonante y mal sonante. Brevedad eléctrica *versus* hinchazón retórica, minilocuencia *versus* grandilocuencia, esta es la apuesta. Expresión mínima pero intensa [Rodríguez Padrón 1970, 335-336].

---

tes ideológicos y afectivos de este pueblo. […] obsérvense, sin embargo, algunos de los vocablos, giros y posición de las ideas dentro de cada uno y se verá que se diferencian algo de los hechos por los hombres del pueblo; estos dicen casi siempre pedir cuenta por *demandar*, querer por *amor*, alabarse por *preciarse*, mala tierra por *campo estéril*, abrir la sepultura por *cavar la fosa*. Rara vez se colocan como sujeto distinto del poeta […]» [1951, V, 174] (a este propósito, Luis Montoto confiesa: «Burlábase de mis cantares, poniéndolos en parangón con las coplas, y reprobaba muchos de mis escritos literarios, porque, a su decir, estaban llenos de voces y giros inventados por los eruditos», 1930, 105). Recopilador de la imponente colección en cinco volúmenes *Cantos españoles populares* (1882-1883), Francisco Rodríguez Marín asimismo considera 'populares' también las canciones 'popularizadas' en razón de su connotación y filiación popular, hasta el punto de incluirlas en su cancionero: «Entre los cantos populares de autor anónimo, que constituyen la inmensa mayoría de los existentes, he dado cabida a varios que, teniendo evidente paternidad culta, han merecido el honor de que el pueblo los prohije. [...] considero como populares esos cantos *popularizados* porque creo [...] que cuando el poeta literato escribe coplas, no es sino un hijo del pueblo, que sabe escribir lo que otros hermanos suyos tienen precisión de confiar a la memoria» [1951, I, 21]. Empero, a su vez consciente de las singularidades que en la mayoría de los casos marcan la frontera entre los cantares de autor y los anónimos, Rodríguez Marín señala un elemento de discriminación particularmente significativo, en tanto que de él depende la cantabilidad de uno de los estilos principales de la tradición flamenca: la siguiriya. Se trata de la cesura en el tercer verso después de la quinta sílaba, que da lugar a un endecasílabo *a minore*. Exigida por el canto, esta cesura (la así llamada *caía*) resulta descuidada por los autores cultos de siguiriyas, tales como Ricardo Fernández Blanco (*Con la guitarra*, 1909) y Estanislao Alberola (*Mil y un cantares*, 1916). También las elecciones léxicas, sintácticas y conceptuales contribuyen a conferir a las coplas un 'olor literario', que el pueblo elimina sabiamente en el proceso de adopción mediante un laboreo de destilación del cual el estudioso otorga varias ejemplificaciones. Una significativa seña de identidad de la lírica popular es, en efecto, la sobriedad expresiva: «[…] es clara la copla, porque el pueblo, qua hace gala de llamar al pan pan y al vino vino, no sabe de las turbiezas y amanerados tiquismiquis que los demás gustamos, y esa ventaja nos lleva. Y en cuanto a la sobriedad, es tan sobrio el pueblo en su elocución poética, que no se le puede suprimir una palabra sin dar al traste con toda la copla […]» [1910, 48]. En su colección se detiene en un análisis diferencial entre un cantar de Ventura Ruiz Aguilera —«En tu escalera mañana / He de poner un letrero, / Con seis palabras que digan: / "Por aquí se sube al cielo"»— y una variante oral, considerada embellecedora: «En la puerta de tu casa / He de poner un letrero / Con letras de oro que digan: / —Por aquí se sube al cielo».

Poesías concebidas por «[...] grandes y nobles almas encerradas en la menor cantidad de cuerpo posible», en las que «admiramos [...] mil cosas elocuentes que no se dicen», según palabras de Pérez Galdós

---

En la determinación temporal ('mañana') el folklorista ve un relleno versal y reputa artificiosa la indicación numérica: «Con seis palabras que digan» con respecto al más eficaz «Con letras de oro que digan». El *cantar* —afirma— «ganó mucho al ser prohijado y enmendado por el pueblo» [1951, II, 118-120]. Es interesante observar que en su ensayo de 1910, *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*, figura la siguiente copla: «Las ánimas han dado, / Mi amor no viene: / Alguna picarona / Me lo entretiene», que, junto a esta copla flamenca: «Dónde andará mi muchacho / que hace cuatro días que no lo veo, / si estará bebiendo vino / y andará por allí borracho / o una mala mujer me lo ha entretenío» [cit. en Carrillo Alonso 1988, 126], demuestra que nuestro cantar cuatrocentista del pastorcico ausente —«Aquel pastorcico, madre, / que no viene, / algo tiene en el campo / que le duele»— no ha dejado de viajar en el tiempo y en el espacio, no sin antes haberse aventurado por derroteros cultos, con cuyos retoques ha vuelto a incorporase en la tradición oral, según un movimiento pendular en absoluto inusual. Lo demuestran la referencia temporal y el motivo de la rival, elementos introducidos por la variante presente en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* —«La media noche es pasada / e no viene: / sabedme si hay otra amada / que lo detiene» (XIX)—, con los cuales el cantar ha vuelto a tradicionalizarse. El mismo proceso de tradicionalización se observa en Italia, donde la fortuna quinientista, toda literaria, de este cantar, mediada por la misma *Celestina*, no deja de tender sus tentáculos hasta la tradición oral, como lo atestigua la siguiente versión recogida en *Canti popolari veneziani* (1872) de D.M. Bertoni [cit. en Pedrosa 2001a, 488]: «Vesparo sona, e l'amor mio non viene; / o che l'è morto, o qualchedun lo tiene, / o che l'è morto, o che l'è soterà, / o una ladra d'amor me l'ha robà». Lo interesante es, otrosí, que en la siguiente copla flamenca asimismo recogida por Rodríguez Marín, donde el punto de vista se convierte de femenino a masculino, se produce una crasis entre el villancico del pastorcico ausente, del que retoma la referencia temporal, y el del carcelero ausente, del que retoma el motivo de la muerte de amor: «Ya ba pâ tres lunes, / Contaítos los yebo, / Que no diquelo 'la mía compañera; / De duquitas me muero» (CPE, III, n°. 3479; en el motivo de la muerte por la ausencia de la persona amada se centra esta otra copla: «Ausente del bien que adoro / sin esperanza de verte / no puede haber para mí / más consuelo que la muerte», CPE, III, n°. 3501). En el mismo repertorio flamenco se registra esta otra variante: «Dónde estuviste amor / Esta noche y la pasada / Estando la luna clara / Y el camino andaó, / Sabiendo que te esperaba», en la que se aprecia una contaminación entre el villancico del pastorcico ausente, del que retoma la referencia temporal, y este otro villancico de la misma familia temática, del que retoma el motivo de la falta de impedimentos, que amplifica la inexplicabilidad de la ausencia: «Si la noche haze escura / y tan corto es el camino /¿cómo no venís, amigo?». Autor de *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas* (1888),

[1975, 150 y 152]. Y precisamente a la 'ligereza del equipaje' se debe el gran vuelo remontado por los versos becquerianos, destinados a no conocer eclipse como lo demuestra palmariamente su poder de fecundación de la contemporaneidad poética. A una mirada retroactiva se debe, pues, la gran avanzada becqueriana. En sus manos, nada más moderno que lo tradicional, nada más nuevo que lo antiguo. Tanto es así que Dámaso Alonso no duda en encabezar su *Poetas españoles contemporáneos* con Bécquer, a quien reconoce un papel orientador de 'nuestros mayores' (Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez), los cuales, a la hora de desnudarse del guardarropa expresivo dariano, encuentran su 'punto de arranque' precisamente en la leve música de Bécquer [1988d, 9]. «Su obra poética ha sido respetada por la iconoclastia de las modernas escuelas», dice Cansinos Assens [1924, 120]. Saeta que voladora... Adaptando palabras de Juan Ramón Jiménez, si el aire sutil de Madrid mató al hombre, no apagó su candil. El Bécquer popularista, pues, arquitecto del futuro.

Para no andarnos con vaguedades en cuanto al popularismo becqueriano, empecemos por un primer nivel de acercamiento del poeta al arquetipo que nos guía en el presente recorrido: la canción de espera:

Dejé la luz a un lado, y en el borde
de la revuelta cama me senté,
mudo, sombrío, la pupila inmóvil
clavada en la pared.

¿Qué tiempo estuve así? No sé; al dejarme
la embriaguez horrible del dolor,
expiraba la luz y en mis balcones
reía el sol.

Joaquín Costa defiende la teoría del origen literario de las coplas, hijas del pueblo «por adopción, no por consanguinidad» [1888, 147], pero vuelve a valorizar la función creativa de la rectificación popular al adoptarlas: «La forma originaria que el poeta imprime a su obra antes de confiarla al pueblo que la inspira no es definitiva ni la última. Una vez que ha sido prohijada por el pueblo y héchose patrimonio universal, queda sometida al influjo de todas las energías plásticas y transformadoras que en su seno actúan [...] Resultado de este trabajo es una cosecha opima de variantes» [1888, 157].

Ni sé tampoco en tan terribles horas
en qué pensaba o que pasó por mí;
sólo recuerdo que lloré y maldije
y que en aquella noche envejecí.
(rima XLIII)

Despojado de elementos anecdóticos que expliquen la causa del dolorido estado anímico del sujeto poético, el texto se vierte todo en la descripción pormenorizada de su fenomenología (la soledad, el insomnio, la fijeza de la mirada, una embriaguez semi-inconsciente, una mudez ruidosa de llantos y maldiciones introvertidas, etc.[59]) y de su duración: una noche. La luz artificial, que arde posiblemente sobre la mesa de noche y de cuyo cono el yo queda afuera, llega a expirar frente a la claridad de la mañana, cruelmente indiferente con su actitud risueña. Una noche entera, pues, de desesperación, no se sabe si debido a una espera insaciada o a un abandono inesperado. En todo caso ¡qué diferente la actitud de este hombre frente al deseo insatisfecho con respecto a la del amante cortés! ¡Qué lejos está la rabia deseosa de este hombre, que maldice queriendo arrancarse el hierro de la herida, del masoquístico 'sufrir el desamar' indicado por Jorge Manrique como parámetro del amor 'bien forjado'![60] ¡Qué diferente el intimismo que hace penetrar nuestra mirada hasta su revuelta cama, figura visible del retorcimiento sentimental, con respecto a los retorcimientos sólo conceptuales del amante cortés. En cambio, salvando las distancias, algo nos evoca a esas mujeres que en la poesía popular sufren la espera. Efectivamente, la notación temporal y la consecuencia extrema de ese dolor nos conducen, a pesar de la identidad masculina del sujeto lírico, al surco de las amantes del pastorcico y

---

[59] Véase la siguiente copla popular, recogida por Ferrán: «Me siento sobre mi cama / y repaso mi memoria; / yo hablo con las paredes, / y no hallo quien me responda» (XXVII). Ahora una copla flamenca perteneciente a la misma latitud temática y motivística: «Toa la noche sin dormir, / sentaíto en una silla / acordándome de ti». O bien: «Cuando m'asiento en la cama / y en ti comienzo a pensá / las paeres se escalichan / de duquitas que me dan».

[60] Empero, en el libro de cuentas de su padre, el joven Bécquer trancribe esta canción de Juan del Encina: « [...] / Mejor es sufrir / passión y dolores / que estar sin amores. / Es vida perdida / vivir sin amar / [...]». Véase el mismo clima expresivo en la dolora de Campoamor *Sufrir es vivir* y en la rima LVI de Bécquer.

del carcelero, cuya muerte es reemplazada aquí por una versión atenuada —la pre-muerte de la vejez—, si bien no ya potencial («no te tardes que me muero») o *in fieri* («muérome de amores»), sino efectiva, cumplida: «envejecí»[61]. Una versión atenuada y sin embargo más cruel por ser menos heroica, menos solemne, y por negar al yo esa ida sin vuelta que, temida por nuestras humildes amantes, es deseada firmemente como liberación por el amante cortés, hasta llegar a la siguiente paradoja:

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta conmigo,
porqu'el gozo de contigo
no me torne a dar vida.
(Comendador de Escrivá)[62]

Empero, ni la vida ni la muerte, sino una muerte en vida es lo que le toca a nuestro amante, cuyo estado confusional («No sé [...]»; «Ni sé tampoco [...]»), si halla una correspondencia visiva en la revuelta cama, asimismo halla una correspondencia rítmica en una vestidura métrica encabalcada e irregular[63], donde la rima asonante y el verso quebrado desdibujan el matiz culto del endecasílabo dominante y «la asonancia aguda, más fuerte que la llana, secunda eficazmente la intensidad de la emoción» [Ribbans 1972, 70].

Los señalados elementos de parentesco con la tipología de la canción de mujer nos hacen dar un paso más en la interpretación de esta rima, que reputamos asimismo dedicada a una cita malograda, a una espera desesperada, pero no ya de una mujer concreta sino del ideal femenino, según un *topos* del universo becqueriano. Una espera, pues, aún más desesperada, debido a la inaccesibilidad absoluta de

[61] El desamor produce el mismo efecto psicofísico en la rima LVII: «He envejecido, sí ¡pese a mi estrella! / harto lo dice ya mi afán doliente; / que hay dolor que al pasar, su horrible huella / graba en el corazón, si no en la frente».

[62] Más conocida quizás sea la versión a lo divino de Santa Teresa: «Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer de morir / no me vuelva a dar vida».

[63] Anisosilábico es el cuarto verso de la primera estrofa, un heptasílabo, y el de la segunda, un pentasílabo, mientras que el de la tercera es un endecasílabo ajustándose al cuerpo del poema.

una mujer — aquella ideal — cuya existencia no es más que virtual. Es el mismo Bécquer que, al comentar el siguiente cantar de Ferrán:

Yo no sé lo que tengo,
ni sé lo que a mí me falta,
que siempre espero una cosa
que no sé como se llama

proporciona elementos aclaratorios de su mismo sentir: «Esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre; deseo quizá de algo divino, que no está en la tierra, y que presentimos no obstante» [1893, 22]. Repárese ahora en el primer *Pensamiento*:

> Vosotros los que esperais con ánsia la hora de una cita; los que contais impacientes los golpes del reloj lejano, sin ver llegar á la mujer amada; vosotros que confundís los rumores del viento con el leve crujido de la falda de seda, y sentís palpitar apresurado el corazon, primero de gozo y luego de rabia, al escuchar el eco distante de los pasos del transeunte nocturno, que se acerca poco á poco, y al fin aparece tras la esquina, y cruza la calle, y sigue indiferente su camino; vosotros que habeis calculado mil veces la distancia que media entre la casa y el sitio en que la aguardais, y el tiempo que tardará, si ya ha salido, ó si va á salir, ó si áun se está prendiendo el último adorno para pareceros más hermosa; vosotros que habeis sentido las angustias, las esperanzas y las decepciones de esas crísis nerviosas, cuyas horas no pueden contarse como parte de la vida; vosotros solos comprendereis la febril excitacion en que vivo yo, que he pasado los dias más hermosos de mi existencia, aguardando á una mujer que no llega nunca...
>
> ¿Dónde me ha dado esa cita misteriosa? No lo sé. Acaso en el cielo, en otra vida anterior á la que sólo me liga ese confuso recuerdo.
>
> Pero yo la he esperado y la espero aún, trémulo de emocion y de impaciencia. Mil mujeres pasan al lado mio: pasan unas altas y pálidas, otras morenas y ardientes, aquellas con un suspiro, éstas con una carcajada alegre; y todas con promesas de ternura y melancolía infinitas, de placeres y de pasion sin límites. Este es su talle, aquellos son sus ojos, y aquél el eco de su voz, semejante á una música. Pero mi alma, que es la que guarda de ella una remota memoria, se acerca á su alma... ¡y no la conoce!...

> Así pasan los años y me encuentran y me dejan sentado al borde del camino de la vida..., ¡siempre esperando!
>
> Tal vez, viejo y á la orilla del sepulcro, veré, con turbios ojos, cruzar á aquella mujer tan deseada, para morir como he vivido..., esperando y desesperando!... [1871, II, 239-240].

Véase ahora la transliteración poética de este *Pensamiento*:

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansias de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?
—No es a ti, no.

—Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?
—No; no es a ti.

—Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz.
Soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.
—¡Oh, ven; ven tú!
(rima XI)

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.

¡Tú, sombra aérea que, cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul!

En mar sin playas onda sonante,
en el vacío cometa errante,

largo lamento
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.

¡Yo, que a tus ojos en mi agonía
los ojos vuelvo de noche y día;
yo, que incansable corro y demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión!
(rima XV[64])

En la introducción sinfónica dice: «Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente». Al respecto, Juan Valera no nutre alguna duda:

> Empeño inútil e imposible me parece el de averiguar y declarar quiénes fueron las mujeres de las que Bécquer anduvo enamorado: la que hablaba con él como Julieta, en el balcón donde anidaban las golondrinas y donde se enredaban las tupidas madreselvas; la que le dirigió mirada tan beatificante que le hizo exclamar: «¡Hoy creo en Dios!»; la que con su mano de nieve arrancó melodiosos sones del arpa olvidada; la que por infidelidad y traición hizo comprender al poeta por qué se llora y por qué se mata; la que, encerrada en el claustro, dejaba oír su voz cantando maitines, cuando, en el silencio de la noche, rondaba el desvelado poeta en torno al monasterio; la que prueba, con la sola afirmación de que es, que la poesía será siempre; la que evoca por su mero recuerdo al amor que pasa, entre olas de armonía alborozando la tierra con batir de alas y rumor de besos, y la que amarga y quizás acorta el vivir del poeta, cuyo espíritu se propone aguardarla a las puertas de la muerte para decirle, cuando ella llegue, todo lo que hasta entonces ha callado.

---

[64] Repárese, además, en el poema juvenil *[¿Quién es la ninfa de inmortal belleza]*, que Bécquer apunta en el libro de cuentas de su padre, en el cuento *Mi conciencia y yo* (1855), donde reaparece la inaprensible imagen femenina de velos flotantes, y en la leyenda *El rayo de luna* (para la red de conexiones intertextuales e intratextuales que implica la rima XV, cfr. Díez Taboada 1965).

> Yo me atrevo a sospechar que ninguna de estas mujeres vivió jamás en el mundo en que todos corporalmente vivimos [1949, 1236].

Alejándonos de la potencia poética arrebatadora de la rima XLIII —a cuyas auscultaciones anímicas se debe un interiorismo capaz de conmover sin sensiblero desbordamiento—, pero acercándonos un poco más a nuestro arquetipo, llegamos a otro lugar poético protagonizado precisamente por una mujer que padece la impaciencia de quien espera lo deseado. Se trata de dos cuartetos de una de las composiciones sobrevivientes a la destrucción a la que Bécquer quiso someter esa parte de su prehistoria literaria guardada en la 'arquilla':

[...]
¡Las dos! Quizás a esta hora
una virgen anhelante
cuenta, esperando al amante
que se tarda en acudir.
[...]
¡Las dos! Quizás el sonido
funeral de esa campana
espera la cortesana
para una cita de amor.
[...]
[*Las dos (juguete romántico)*]

Si el motivo de la muerte es evocado por el sonido funeral de la campana, la tercera persona enfría la expresión al substraerle el tono confesional que en cambio acrecienta el vuelo poético de las rimas y de esta colindante copla de Ferrán:

Me has hecho esperar dos horas:
las más largas de mi vida;
horas en que hemos forjado,
yo esperanzas, tú mentiras.
[nº. CXXXI]

Véase ahora la siguiente copla flamenca, tal vez la más provista de voltaje emocional:

Acaba de dar, acaba,
reloj de la catedral,
que no quiero contar las horas
que ausente mi amor está.
[CPE, III, nº. 3457]

Acudamos ahora a otra espera, la de la protagonista del *Romance de la mano muerta*, que, insistentemente acompasado por el maldecir evocado en la rima XLIII, quintaesencia el argumento de la leyenda *La promesa (Leyenda castellana)* (1863), que lo incluye como un cuento en el cuento. Aquí la técnica del diálogo nos restituye la voz femenina:

I

La niña tiene un amante
que escudero se decía;
el escudero le anuncia
que a la guerra se partía.
—Te vas y acaso no tornes.
—Tornaré por vida mía.
Mientras el amante jura,
diz que el viento repetía:
¡Mal haya quien en promesas de hombre se fía!

II

El conde con la mesnada
de su castillo salía:
ella, que le ha conocido,
con gran aflicción gemía:
—¡Ay de mí, que se va el conde
y se lleva la honra mía!
Mientras la cuitada llora,
diz que el viento repetía
¡Mal haya quien en promesas de hombre se fía!

III

Su hermano, que estaba allí,
estas palabras oía:

—Nos ha desonrado, dice.
—Me juró que tornaría.
—No te econcontrará, si torna,
donde encontrarte solía.
Mientras la infelice muere,
diz que el viento repetía:
¡Mal haya quien en promesas de hombre se fía!

IV

Muerta la llevan al soto,
la han enterrado en la umbría;
por más tierra que la echaban,
la mano no se cubría:
la mano donde un anillo
que le dio el conde tenía.
De noche, sobre la tumba,
diz que el viento repetía:
¡Mal haya quien en promesas de hombre se fía!

El tema de la mujer abandonada por un caballero que va a la guerra prospera al calor, no ya de la canción de espera —protagonizada como vimos por más humildes 'pastorcicos' o bien por una cantera anamórfica de 'carceleros', 'mis bienes', 'mis amores', 'mis amigos', etc., cuya salida y cuya tardanza no se deben a los deberes militares, sino a 'otra amada', a 'otros nuevos amores', a 'alguna más venturosa', a 'otro gusto', a 'alguna picarona', a 'una mala mujer' o a un 'algo' alusivo—, sino de romances carolingios y novelescos tales como *El español de Orán*, recogido por Durán en dos versiones gongorinas y una anónima, el *Conde Dirlos* con sus congéneres y el *Conde Sol*, cuyos motivos del disfraz y del interlocutor masculino de la protagonista representan ulteriores lazos de unión con nuestro romance. Enmarcado, pues, en la tradición de los romances de asunto caballeresco, el *Romance de la mano muerta* halla un posible hipotexto en el *Romance del Conde Sol*, recogido en la tradición moderna por Bartolomé José Gallardo (1825), por Estébanez Calderón en su ya mencionado *Un baile en Triana* y por Agustín Durán en la segunda edición de su *Romancero general* (I, 1849)[65]. Se trata

[65] Posible fuente del *Romance de la mano muerta*, el *Romance del Conde Sol* presenta, sin embargo, patentes divergencias. Primeramente el papel activo de la mujer,

de fuentes escritas seguramente familiares a Bécquer, que sin embargo pudo haber conocido el romance por vía oral, hipótesis no del todo aventurada considerando su amplia difusión y el hecho de que el motivo del anillo como señal de reconocimiento, ausente en las versiones transcritas por Estébanez Calderón y Durán, figura en otras versiones del mismo romance [cfr. Armistead 1989; Menéndez Pidal, Catalán, Galmes 1954, 231-234]. Sin embargo, el romance de Bécquer se diferencia de sus antecedentes romanceriles por ser protagonizado por una 'niña' (andalucismo en lugar de 'muchacha') humilde, lo que justifica el disfraz de escudero del conde, y por desembocar en la muerte del sujeto abandonado, tantas veces anunciada en el universo lírico sea cortés sea popular, sea masculino sea femenino, como hemos visto.

---

que no se queda esperando sino que se marcha en busca de su amado, y luego el final feliz. Por añadidura, el rango elevado de la protagonista, ella misma una condesa, justifica la diferente declinación del motivo del disfraz, que ya no sirve para la consecución del amor asimétrico del conde, sino para que la condesa pueda acercarse a él durante la celebración de su boda so pretexto de pedirle una limosna. He aquí la versión recogida por Estébanez Calderón: «Grandes guerras se publican / entre España y Portugal; / y al conde del Sol le nombraron / por capitán general. / La condesa, como es niña, / todo se la va en llorar. / —Dime, conde, cuántos años / tienes que echar por allá. / —Si a los seis años no vuelvo, / os podréis, niña, casar. / Pasaron los seis y los ocho / y los diez pasarán, / y llorando la condesa / pasa así su soledad. / Estando en su estancia un día, / la fue el padre a visitar. / —¿Qué tienes, hija del alma, / que no cesas de llorar? / —Padre, padre de mi vida, / por la del santo Grial, / que me deis vuestra licencia / para el conde ir a buscar. / —Mi licencia tenéis, hija; / cumplid vuestra voluntad. / Y la condesa, a otro día, / triste fue a peregrinar. / Anduvo Francia y la Italia, / tierras, tierras sin cesar. / Ya en todo desesperada / tornábase para acá, / cuando gran vacada un día / halló en un ancho pinar. / —Vaquerito, vaquerito, / por la Santa Trinidad, / que me niegues la mentira, / y me digas la verdad: / ¿De quién es este ganado / con tanto hierro y señal? / —Es del conde del Sol, señora, / que hoy está para casar. / -Buen vaquero, buen vaquero, / ¡así tu hato veas medrar! / Que tomes mis ricas sedas / y me vistas tu sayal; / y tomándome la mano / a su puerta me pondrás, / a pedirle una limosna / por Dios, si la quiere dar. / Al llegar a los umbrales, / veis al conde que allí está, / cercado de caballeros / que a la boda asistirán. / —Dame, conde, una limosna. / El conde pasmado se ha. / —¿De qué país sois, señora? / —Soy de España natural. / ¿Sois aparición, romera, / que venisme a conturbar? / —No soy aparición, conde, / que soy tu esposa leal. / Cabalga, cabalga el conde, / la condesa en grupas va, / y a su castillo volvieron / salvos, salvos y en solaz» [1985, 254-255].

La posible relación hipertextual entre el romance tradicional del Conde Sol y el romance becqueriano resulta condimentada con guiños intertextuales de procedencia asimismo folklórica, que le proporcionan los motivos de la 'mano muerta' y de la maldición. En cuanto al primero, reputamos que procede de una variante de la siguiriya que, en 1862, ya había inspirado el cuento becqueriano *La venta de los gatos*:

El carro e los muertos
pasó por aquí,
como llevaba la manita fuera
yo la conocí[66].

Es digno de relieve el hecho de que en las *Obras* (1871) de Bécquer publicadas por sus amigos después de su muerte esta siguiriya aparece convertida en cuarteta de soleá, tal vez con el fin de quitarle el barniz gitano propio de la siguiriya:

En el carro de los muertos
ha pasado por aquí,
llevaba una mano fuera,
por ella la conocí.

El año anterior a la primera edición de *La venta de los gatos*, y bajo la forma métrica de la soleá, esta copla ya había aparecido en el apartado dedicado a los «Cantares del pueblo» de *La soledad* (1961) de Augusto Ferrán:

El carrito de los muertos
ha pasado por aquí:
llevaba la mano fuera,
por eso la conocí
(LX)

[66] Texto dotado de una alta temperatura costumbrista, *La venta de los gatos* incorpora, además, la siguiente *soleá*: «Compañerillo del alma, / mira qué bonita era: / se parecía a la Virgen / de Consolación de Utrera».

y el mismo año reaparece, siempre bajo la forma de la soleá pero con pequeñas variantes, en el *Discurso de recepción* en la Real Academia Española (1962) de García Gutiérrez, como se ha visto:

En el carro de los muertos
ayer pasó por aquí.
Llevaba la mano fuera,
por ella la conocí.

Posteriormente, 'Demófilo' la incluye en *Cantes flamencos* (1881) en el apartado dedicado a las soleares de cuatro versos según la misma versión de Gutiérrez, pero siguiendo un sistema ortográfico fiel a la fonética andaluza:

En el carro e los muertos
Ayer pasó por aquí,
Yebaba la mano fuera...
Por eya la conosí.
[nº. 28]

Con la leve variante «llevaba una mano fuera» figura en *Nuevo curso de Retórica y Poética* (1893) de Clemente Cortejón. Bajo la forma de siguiriya elegida por Bécquer, vuelve a aparecer en el repertorio del 'cantaor' Silverio Franconetti:

Nel carro e los muertos
Pasó por aquí;
Como yababa la manita fuera
Yo la conosí
[CF, nº. 37]

y en una versión 'agitanada' bajo un punto de vista léxico:

A las dos de la noche
pasaron los carros;
como llevaba una manita fuera
yo la he 'pincharao'
[cfr. Montoto 1960]

Ahora bien, la variante temática, que no simplemente formal, de la que sería tributario nuestro romance, consistente en el hecho de que la mano no ha quedado fuera del carro sino insepulta, reaparece en la siguiente siguiriya de Manuel Balmaseda:

La ví enterraita
con la mano fuera;
que como era tan desgraciaita
le fartó la tierra.

de la que Luis Montoto, en una carta dirigida a Antonio Machado y Alvarez de 1882, dice: «¿Puede pintarse la desgracia de una mujer con dolor más vivo [...]? Fue tanta la desgracia de aquella infeliz, que *le faltó la tierra*; lo que más abunda en la sepultura de los pobres. Un Bécquer encontraría en esta *seguidilla* motivo para preciosa leyenda; y no digo nada si la relacionara con aquella otra, de todos conocida, que dice así: "En el carro de los muertos / [...]"» [cit. en Pineda Novo 1991, 112][67].

En cuanto al motivo de la maldición, parece incuestionable el antecedente indicado por Armistead: los versos de una canción infantil, *La tórtola del peral*, que asimismo recitan: «¡Malhayan de las mujeres / que de los hombres se fían!». Observa el estudioso que una versión del *Conde Sol* concluye precisamente con el verso: «Malhaya sean las mujeres / que de los hombres se fían!». Y se pregunta: «¿Tuvo en cuenta Bécquer una versión de este tipo, en que se combina el Conde Sol con el famoso verso sobre la infidelidad de los varones? [...] como buen poeta y buen conocedor de la tradición, Bécquer perfectamente hubiera podido traer a colación los distintos elementos tradicionales que aquí hemos visto, para armonizarlos en una creación suya, nueva y poéticamente eficaz» [Armistead 1989, 215][68].

---

[67] Según Armistead, aquí Bécquer tiene en cuenta el romance tradicional *El Testamento del enamorado* (1989), donde «el amante desesperado encarga que lo entierren "con una mano por fuera / y papel sobredorado, / con un letrero que diga: '[Aquí murió] un desgraciado'"» [1989, 214].

[68] El motivo de la maldición declinado de manera diferente, es decir dirigido a la romera importuna (por ejemplo, «Mal haya sean las mujeres / que hombre vienen a buscar»), aparece en varias variantes del Romance del Conde Sol [cfr. Menéndez Pidal, Catalán, Galmes 1954, 78].

En el motivo de la maldición saboreamos, además de un formulismo romanceril del que Benítez aduce varios ejemplos [2005, 144], un cierto aliño flamenco, considerando que dicho motivo constituye una especificidad de la poesía gitana, como ilustra la floración en su repertorio de fórmulas tales como «Mal haya», «Permita Dios...», «Anda y que te den un tiro», etc. [cfr. Gutiérrez Carbajo 1990, II, 803].

En resumidas cuentas, el romance de Bécquer hermana en un conjunto coherente dispares elementos folklóricos, configurándose como un mosaico en donde una macrotesela hipotextual, a la que se debe el armazón temático, se engasta con microteselas intertextuales de procedencia múltiple, a las que se debe la guarnición motivística.

VII. La neocapitalización del siglo XX
La hija de Manuel Machado y la gitana de Federico García Lorca

VII.1. LA HIJA DE MANUEL MACHADO

Una canción de mujer, su quejumbrosa voz confesional, el paso del tiempo inútilmente marcado por la espera anhelante: todo ello evoca una extensa tradición encabezada, en nuestra contrahistoria, por la amante del 'carcelero' enciniano y que Manuel Machado reverencia a su vez, potenciando, si fuera posible, la reverberación popular. En efecto, la queja de la mujer por lo inalcanzable de su deseo se expresa, en «Mariposa negra» (*Alma*), en un diálogo con la madre[1]:

La hora cárdena... La Tarde
los velos se va quitando...
El velo de oro..., el de plata.
La hora cárdena...
—Aún es temprano.
—Nada veo sino el polvo
del camino...
—Aún es temprano.

*

[1] Discrepamos de Rafael Alarcón Sierra cuando individua, a propósito de la fórmula dramática y de la estructura repetitiva de este romance machadiano, una ligazón con Maeterlinck y con todo un clima poético parisino finisecular [1999, 114-115]. Nos parece, más bien, que aquí Machado está transitando el camino de un homenaje a la tradición popular castellana y, a través de ella, a la gallegoportuguesa.

—¿Gritaron, madre?
—No, hija;
nadie habló... ¿Lloras?...
—Lo blanco
del camino que contemplo
las lágrimas me ha saltado...
—No es eso...
—Yo no sé, madre.
—El vendrá, que aún es temprano.

*

—Madre: el humo se está quieto,
las nubes parecen mármol...
y los árboles diríase
que tienden abiertos brazos.
....
Un mendigo horrible pasa,
y hacia el castillo ha mirado.
Una negra mariposa
revolotea en el cuarto.
La hora cárdena... La Tarde
los velos se va quitando...
El velo de oro, el de plata...,
el de celajes violados.
... Y el Sol va a caer allá lejos,
guerrero herido en el campo.

*

¡Malhayan los servidores
que sin su señor tornaron,
los que con él se partieron
y traen, sin él, su caballo!

Varias son las conexiones con el *Romance de la mano muerta* de Bécquer que vimos en el capítulo anterior: el motivo de la maldición ('¡Malhayan...!') y la dimensión medievalizante y aristocratizante (allí un 'conde' guerrero y acá un 'señor'). Sin embargo, lo que más emparenta los dos romances, el becqueriano y el machadiano, es el hecho de que en ambos el clima melodramático del villancico glosado por Encina se ha vuelto trágico, dada la transmutación de la muerte de potencia en acto. La muerte llega a señorear también el romance de Machado, si bien no afecta al personaje femenino que espera, sino al

personaje masculino esperado, cuya ausencia se configura como irremediable debido, no ya simplemente a otra mujer, sino a esa pérdida absoluta de la presencia que es la muerte[2].

Si en el villancico enciniano la fusión culto-popular había sido fraguada con las herramientas conceptistas de la estética cortés y en el romance becqueriano con las herramientas arcaizantes de cierta estética romántica, aquí es fraguada con las herramientas simbolistas de la estética modernista. Es así que en cada elemento suena el eco de la muerte: en el sol herido al atardecer, que apaga la vitalidad cromática del paisaje diurno; en lo vacío del camino, despojado de toda presencia, tanto figural como sonora (el silencio, aspecto sonoro de la nada, dice Juan de Mairena); en una quietud que, grado cero de la vida, es dominada por elementos que acentúan el acromatismo del atardecer: el humo y las nubes, cuya comparación con el mármol instala en el blancor la sensación de frialdad; en la mirada inquietante del horrible mendigo; en el revoloteo de una mariposa negra, «símbolo de la vida abocada hacia la muerte» [Miró 1974, 34][3]; y hasta en el abrazo de los árboles con su regusto a pésame: un abrazo compasivo que no tiene razón de existir sino en presencia de una desgracia. Todo un sendero empedrado de anuncios tanáticos que tremendizan la atmósfera y que de pronto aparecen develados en la estrofa final, aún más estremecedora en la medida en que representa la muerte del 'señor' indirectamente, mediante la imagen del caballo que vuelve sin su jinete. Ya se sabe, por haberlo indicado magistralmente Dámaso Alonso, que Machado es un maestro en el arte de acabar, que «es condensar la emoción y el pensamiento en el verso final; pero ¡muy importante! [...] sin elevar la voz» [1988b, 65], es decir, esfumando, precisamente como ocurre en nuestro caso[4].

---

[2] Qué escalofriante el *Adiós a Eduardo Marquina*, centrado a su vez en la inutilidad de la espera frente a la última ausencia y en el pasaje del «llamar al nombrar. De la segunda a la tercera persona. Del tú al él. Y ésta es toda la tragedia de la muerte. [...] Un poeta, angustiado por la pérdida de un amigo, estrena gracias a su dolor, conciencia del cambio», dice certeramente Gerardo Diego [1974, 228]. «[...] / Y este inmenso dolor de no esperarte, / de que ya no vendrás... / Y ahora ya somos todos a nombrarte... / Llamarte, ¡nunca más!».

[3] En Antonio Machado, las mariposas negras son sus 'dolores' [2000, 208].

[4] Dotada de un «genuino sabor a romance castellano» [González Blanco 1907], la estrofa final de «Mariposa negra» ha sido entresacada de «Oriental. Dormida»

Veamos, ahora, otra faceta de la hermandad poética de Machado con el pueblo. Archiconocido es su sesgo filoflamenco. Con el 'cante jondo' instaura una relación polimórfica, una de cuyas concreciones es la adhesión mimética a su fuerza expresiva y motivística, tal como ocurre en la copla siguiente, cuyo eje argumental, muy grato a nuestro poeta, es asimismo la sed no saciada, esto es, la frustración del deseo, una imposibilidad que el arquetípico valor simbólico del agua caracteriza como erótica:

¡Ay, Maresita del Carmen,
qué pena tan grande es
estar juntito del agua
y no poderla beber!
(«Malagueñas», *Cante hondo*)

En otra copla de *Cante hondo* asimismo se lee:

Esta agüita fresca...
¡sólo la tengo en los propios labios
y no *pueo* beberla!
(«Soleariyas»)

(*Tristes y Alegres*), romance basado en el mismo tema de la espera femenina. Opuesta es la situación de otro romance, cuyo título es ya de por sí revelador, «Colores»: en un coloreado día de primavera, guiado por sus ansias, un jinete corre sin tregua hacia una casa en el campo, que suponemos tratarse de la casa de su amada, aunque este detalle se silencie. No sabemos si sus ansias son amorosas, sin embargo el marco paisajístico, habitual espejo del estado anímico del personaje, con su solaridad, vitalismo, plenitud, lo hace pensar. Se trata, además, de un camino familiar para el jinete, por haberlo recorrido a menudo, animado por un sentimiento afectivo, como sugiere el uso del diminutivo 'veredita'. Empero, algo acomuna los dos poemas, «Colores» y «Mariposa negra», aparentemente el derecho y el revés de una misma situación existencial: la no lograda unión entre los dos amantes, que en «Colores», al no ser escenificada, queda en suspenso. «A veces, la gracia de acabar consiste en no acabar», decía Alonso y aquí un final trunco nos deja con el jinete que entrevé la casa entre las ramas sin llegar a su destino, algo que en un poema de Lorca afín con el nuestro, «Canción del jinete», es debido a la ineluctabilidad de la muerte (para una comparación entre el romance machadiano y el lorquiano, cfr. Capote Benot 1975).

La connotación erótica de la sed se patentiza en «El querer» (*Cante hondo*), donde la pasión es tan absorbente que ni siquiera la consecución del agua/beso/mujer puede apagarla:

> En tu boca roja y fresca
> beso, y mi sed no se apaga,
> que en cada beso quisiera
> beber entera tu alma.
>
> [...]
>
> Estoy enfermo de ti;
> de curar no hay esperanza,
> que, en la sed de este amor loco,
> tú eres mi sed y mi agua.
>
> [...]
>
> ¡Maldita sea la sed
> y maldita sea el agua!...
> ¡Maldito sea el veneno
> que envenena y no mata!

Es en los versos extraflamencos de «Sé buena» (*Caprichos*), cuna de otro tipo de amor, un amor apaciguado, que arde sin quemar, donde el agua puede saciar la sed:

> [...] que el tesoro
> de tu hermosura sea dulcemente ofrecido,
> como al sediento un sorbo de agua pura en la mano

lo que no impide que, al retratarse en el clima canallista de *El mal poema*, Machado deje paso a su otra faz jánica:

> Unos ojos de hastío y una boca de sed...
> («Retrato»)[5]

---

[5] Hablando de su libro poético *Alma. Museo. Los cantares* (1907), cuya tercera sección contiene *in nuce Cante hondo*, Machado establece una línea de continuidad entre su poesía flamenca y su poesía canallista: «*Los Cantares*, poesía de vida sentimental y aun sensual, poesía de la vida rota que culmina en *El mal poema* (1909)» [1940, 79].

Con un deslizamiento semántico, el motivo que nos ocupa reaparece en «Mi phriné» (*El mal poema*):

> [...]
> ¡No! Pues... bueno:
> sea usted bueno y cállese,
> que es el saber más profundo,
> y nadie diga en el mundo
> de este agua no beberé

versos, estos últimos, que, remitiendo a un ámbito proverbial cuya documentación más temprana resulta aparecer en el *Corbacho*: «Pues no digas aún desta agua no beveré» [cfr. O'Kane 1959, 43-44], aluden no ya a la imposibilidad de beber, sino a un irreflexivo rechazo de hacerlo y a la necesidad de una marcha atrás como probable consecuencia[6].

En las estrechas paredes de la malagueña que nos ha dado la clave para estas incursiones, el contagio flamenco se expresa, además de en la forma métrica, en unos cuantos estilemas: la condensación expresiva, una elevada temperatura simbólica y metafórica con su poder imagogenético; el ayeo, concreción acústica del dolor, fonosímbolo, lágrima sonora a la que el 'cante' suele confiar la expresión de su constitutivo patetismo, que halla un ulterior soporte en el empleo abusivo del diminutivo, aquí aplicado no sólo al vocativo, con vistas a una *captatio benevolentiae*, sino también al adverbio; la humanización de lo divino apreciable en la invocación a la Virgen como madre, figura dotada en el 'cante' de una notable carga simbólica.

Con su mímesis flamenca, esta malagueña representa tan sólo una de las vertientes del popularismo manuelmachadiano, tal vez la más controvertida precisamente por configurarse como 'reproducción' de la copla, más bien que como 'contemplación', que dijera Dámaso Alonso [1988b, 74]. Ya tendremos ocasión de acercar más la lupa a esta cuestión, de momento lo que merece destacarse es el simultanear de popularismo y modernismo en la creación del poeta sevillano, lo

---

[6] El del agua que no se bebe es un campo metafórico muy aprovechado por el refranero, uno de cuyos ulterioriores eslabones es «Agua que no has de beber, déjala correr».

que resulta ser, a primera vista, una llamativa contradicción. El uno, el popularismo, con su índole tradicionalista, cultivadora del pasado, y el otro, el modernismo, con su misión a la vez *destruens*, demoledora del pasado —en la que Machado insiste en su texto teórico *La guerra literaria* (1913)[7] mediante un amplio abanico metafórico sinonímico: 'guerra', 'lucha', 'rebeldía', 'ataque', 'revolución', 'anarquía', 'protesta', 'negación', 'acabamiento'— y *construens*, forjadora de lo nuevo —en la que igualmente insiste Machado hablando de 'renacimiento', 'innovación', 'cambio', 'transmutación', 'paso de aquello a esto', etc. [1981].

El uno, el popularismo, heredero feliz, secuaz del culto de los padres, y el otro, el modernismo, huérfano feliz, hijo rebelde, ocupado

---

[7] En *La guerra literaria* se juntan textos que cubren un arco cronológico de 1903 a 1913: dos conferencias sobre el Modernismo (*Los poetas de hoy*, 1911, y *Génesis de un libro*, 1912), dadas por encargo del Ministerio de Instrucción Pública, y otros escritos tales como cuadros de costumbres, reseñas y prólogos a libros propios y ajenos (todas las citas proceden, salvo diferente indicación, de la edición de María Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual 1981). Los textos sobre el Modernismo anteriores a *La guerra literaria* son *El modernismo y la ropa vieja* (*Juventud*, 1 de octubre de 1901), *El arte y los artistas* (*Juventud*, 10 de octubre de 1901) y *Eso del Modernismo* (*El País*, 20 de marzo de 1903), en los cuales Machado asimismo denuncia el solipsismo cultural —«[...] cuando una Nación pierde su preponderancia [...] fuerza es [...] que vengan de fuera los adelantos» (*El modernismo y la ropa vieja*)— y el espíritu ropavejero de España —'tortuga nacional' cuyo tardo y descansado andar «pasará por todo lo nuevo... cuando ya esté viejo e inservible» (*El modernismo y la ropa vieja*)—, destaca el anarquismo del Modernismo, persuadido de que el arte «no necesita formas de gobierno ni recetas universales» (*Eso del Modernismo*), y defiende su amoralidad («El Arte no ha tenido nunca maneras de predicador en Cuaresma ni pujos de doctrina» (*El arte y los artistas*). A ello hay que añadir las declaraciones concedidas a Enrique Gómez Carrillo en el ámbito de sus encuestas sobre la nueva literatura española (*Mercure de France*, 1904; *El nuevo mercurio*, 1907) y un artículo publicado asimismo en *El nuevo Mercurio* en 1907, lugares, todos estos, donde Machado igualmente se adelanta a *La guerra literaria* en destacar el afán demoledor del Modernismo y su talante personalista, contrario a todo dogmatismo y al principio de imitación. Mucho después, en 1941, ya enrolado en las columnas de *Arriba*, al detenerse en «semimemorias de tiempos, cosas y personas que exceden ya la crónica y no llegan todavía a la Historia», volverá a hablar del Modernismo, insistiendo en que su revolución estética «fue la de que el arte no es materia de escuela, reglas y modelos codificados: no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad. [...] De modo que para ser artista basta con saber 'ser uno mismo'» (*El gran 'modernista'*).

en desvertebrar y despedir a la herencia paterna[8]. Al elogio de la memoria se contrapone el elogio del olvido, entendido no ya como *deficit* sino como recurso higiénico. Una relación antagónica, pues, que el mismo Machado capta al decir que la palabra Modernismo es «enemiga natural del vulgo, contrario siempre a toda novedad» [1981, 104]. Ese mismo vulgo al que Lope imputaba la gran reforma de su teatro figura aquí como emblema de un conservadurismo que no puede menos de resultar ingrato a un alférez del modernismo, que se jacta de observar su revolución como 'testigo' y no como 'historiador', dejando a la posteridad la tarea crítica fría, docta e imparcial, y reclamando para sí mismo la palpitante contribución vivencial del «poeta que ha [...] luchado en su tiempo y que no ha salido aún del palenque» [1981, 98].

Ahora bien, nuestra opción interpretativa es que en el simultanear de modernismo y popularismo no hay nada de contradictorio. Es más, ahincando la mirada nos atrevemos a decir, no sólo que el popularismo no representa una contradicción, en el plano sincrónico, o bien un vuelco, en el plano diacrónico, con respecto a la postura modernista[9],

---

[8] En cuanto a la herencia poética tocada en suerte a su generación, la de los escritores restauracionistas, Machado la considera fruto de «una especie de limbo intelectual mezcla de indiferencia y de incultura irredimibles» [1981, 99]. Haciendo tan sólo una salvedad con Campoamor y Zorrilla, abomina de Núñez de Arce y mucho más de los «imitadores sin carácter ni fuerza alguna, entre los cuales se ve sobresalir apenas las efímeras y borrosas figuras de un Velarde, un Ferrari, un Manuel Reina» [1981, 103]. En cuanto a la generación de los 'novadores' —en la cual incluye tanto a Sawa, Benavente, Rueda, Darío, Valle-Inclán, Jiménez, Villaespesa y Marquina, como a Baroja, Azorín y Unamuno, sin acoger, pues, la distinción entre Modernismo y Generación del 98—, añade: «Jamás una juventud tuvo que sacar fuerzas tan de flaqueza, ni tuvo tan pocos impulsos recibidos de la generación anterior, ni tantos ejemplos... que no seguir» [1981, 104].

[9] En cuanto a la relación entre 'aristocratismo modernista' y 'andalucismo popular', Celma Valero y Blasco Pascual hablan de 'cambio de postura', considerando *La guerra literaria* (1913) el texto que refleja la transición: «[…] *La Guerra Literaria* nos encara con el esfuerzo de Machado por sustituir su vieja *pose* modernista por otra que podemos llamar popularista [...]» [1981, 11], de acuerdo con una involución ideológica y con un aburguesamiento que va de la mano de su matrimonio (1910). Ya Gayton había dicho que, «cambiadas las circunstancias de su vida después de casarse, cuando había agotado las posibilidades poéticas de adaptar los temas y estilos franceses al castellano, Machado recurrió a otra fuente de inspiración,

sino también que se configura como uno de sus componentes nucleares.

Efectivamente, si al cumplir con su misión de reorientar la creación poética el Modernismo emprende el camino foráneo del europeísmo y principalmente del afrancesamiento, fenómeno que, tan traído y llevado en la cultura española, es ahora portador de vientos simbolistas y parnasianos, no desdeña el sendero autóctono del popularismo en virtud de razones sea formales sea argumentales, sea anímicas sea cosmovisionales. Al respecto es forzoso precisar que discrepamos con quienes ven en la caracterización machadiana de la innovación modernista una instancia meramente formalista [cfr. Celma, Blasco 1981]. Es cierto que habla de una «revolución literaria de carácter principalmente formal», pero, precisa, «relativa no sólo a la forma externa, sino a la interna [...]» y también al 'fondo' [1981, 112][10]. En cuanto al 'fondo', o bien sistema de pensamiento, pone de relieve el talante 'anárquico', 'personalista', contrario sea a todo dogmatismo estético sea a toda preceptiva moral. Excluye, pues, que el movimiento que nos ocupa sea una escuela, siendo al revés «el finiquito y acabamiento de todas ellas» [1981, 113]. En cuanto a la 'for-

la de las coplas» [1975, 12]. No podemos adherir a la idea de dos identidades sucesivas y excluyentes, puesto que la vertiente popularista, si bien cristalizada en *Cante jondo* (1912) y *Sevilla* (¿1918?), es una constante que, remontándose a la obra preparisina (*Tristes y alegres*, 1894), fertiliza la obra modernista al lado de las vertientes simbolista y parnasiana. Buena muestra de esta 'perfecta isocronía' —según palabras de Dámaso Alonso [1988b, 73]— es el libro *Alma. Museo. Cantares* (1907) y, aún antes, la presencia de «Cantares» en *Alma* (1902), libro a propósito del cual el propio Machado afirma: «no sólo el primero fue, sino el único, ya que los que siguieron bien pueden caber en las distintas secciones de que aquél se componía y no le añaden [...] sino algunas calidades técnicas, hijas de la experiencia y el manejo del oficio» [1940, 75]. Como los mismos Celma Valero y Blasco Pascual admiten, el supuesto «[...] distanciamiento de Machado de las coordenadas del Modernismo y su aproximación a lo popular se realiza no en forma de ruptura, sino por la aceptación parcial y ecléctica de ambas direcciones» [1981, 46]. Cfr. Brotherston 1987 a propósito del andalucismo como factor integral del Modernismo machadiano, cuya superación resulta marcada, más bien, por la poesía política y religiosa de *Horas de Oro* (1938) y de *Horario* (1947).

[10] En otro lugar afirma que el carácter principalmente estético de la revolución emprendida por su generación no perjudica «las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma» [1967, 51].

ma interna', o bien forma del contenido, es omisivo a nivel teórico mas elocuente en sus versos, donde, a la luz de la perspectiva crítica que nos guía, apreciamos una singular correspondencia entre el dolorido sentir del poeta modernista y el clima expresivo del 'cante jondo', que (denominación canta) es un 'llorar cantando', dominado por el macrotema de la 'pena negra' (y por una serie de abanderados que, tal vez por no experimentar pareja canonización, se valen del énfasis expresivo de la forma plural: 'pesares', 'fatigas', *ducas*, 'males', 'dolores', 'ayes'), al que Machado dedica un apartado de su *Cante hondo*, que principia así:

> Mi pena es muy mala,
> porque es una pena que yo no quisiera
> que se me quitara.
> («La pena»)

Tan sólo un ejemplo más:

> Yo voy como un ciego
> por esos caminos.
> Siempre pensando en la penita negra
> que llevo conmigo.
> («Seguiriyas gitanas»)

De la 'pena sin alibio' que 'sólo la muerte acaba' —dice una letra de *soleá* recopilada por su padre Antonio Machado y Alvarez 'Demófilo'— Machado subraya la centralidad en el cantar gitano, «cantar veneno, como flor de adelfa», cuyos lúgubres ayes hablan de rejas, calabozos, puñaladas. Y precisamente de ese 'cantar canalla' tiene el poeta llena el alma, según un significativo juego de reverberación entre marginalidades («Nocturno madrileño», *El mal poema*)[11].

Sin embargo, en la visión machadiana el de la pena gitana es un vuelo más alto, de alcance no sólo sociológico sino también existencial, vinculado como está a la idea de la vida como gestación de la muerte. Un sentido trágico de la vida, pues, que en el 'cante' halla una vía de expulsión:

---

[11] Sobre el malditismo modernista y machadiano cfr. Villena 1977.

No importa la vida, que ya está perdida.
Y, después de todo, ¿qué es eso, la vida?...
Cantares…
Cantando la pena, la pena se olvida.
(«Cantares», *Alma*)

Así Unamuno comenta esta estrofa: «Sí, la vida está perdida desde que se nace, se nace para morir; vivir es ya morir; ¿y qué es la vida?» [1958a, 201]. En otro lugar, a la Muerte Machado le acopla el Amor, macrotemas que vertebran cantos que «[...] hombres muy hombres / oyen llorando», en una tierra, Andalucía, lo mismo llena de gracia que de pena («A los versos de un poeta sevillano llamado Juan», *Dedicatorias*, 1910-1922)[12].

Todos los poetas andaluces, según Alberti [1973b], llevan introyectado el peculiar dejo del 'cante jondo', la tristeza de su filosofía, su insistencia en la muerte, su sentido dramático del amor. Asimismo, Fernando Ortiz opina que en la voz elegíaca del poeta andaluz «con frecuencia late el mismo hondo lamento resignado de los cantes del pueblo» [1985, 20]. Con mayor razón, observamos nosotros, en el poeta modernista con su malestar y repliegue nihilista. La identificación con la estética dolorista del 'cante' la explicita Machado en «Cantares» (*Alma*), donde el color negro de los ojos, mientras connota étnicamente al 'cantaor,' evoca simbólicamente el tema nuclear de su 'cante': el destino tanático del hombre[13], frente al cual la madre, principio generador, actúa como contrapeso simbólico, mientras que Dios queda silente:

Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte,
ojos negros, negros, y negra la suerte…
Cantares…
En ellos el alma del alma se vierte.

[12] Desde las páginas de *El Imparcial* no deja Machado de arremeter contra la imagen solar y alegre del flamenco forjada por los franceses, quienes desconocen la 'pena' de unos ojos negros y el 'sentimiento' de una siguiriya gitana: «Los ojos de *ella* son negros, inquiscentos, llenos de voluptuosidad incumplida, ascuas de ansia y de pasión fermentada [...]. En *él* hay una tristeza brutal y acostumbrada [...] Los ojos les fosforecen también, y con algo siniestro... [...] el drama muy español del Amor y la Muerte» [1904].

[13] Véase la siguente copla: «Los ojos de mi morena / se parecen a mis males: / grandes, como mis fatigas / negros, como mis pesares» [Rodríguez Marín 1929, 51].

Cantares. Cantares de la patria mía…
Cantares son sólo los de Andalucía.
Cantares…
No tiene más notas la guitarra mía.

«No tiene más notas la guitarra mía»: esto es, en la representación machadiana del 'cante' no hay nada más que una autovisión. La misma identificación con su temple anímico se expresa en «Elogio de la solear» (*Cante hondo*):

Llora tu son,
copla sin par.
Y en mi vacío corazón
se oye sonar
el *De profundis* del bordón...

y en «Cante hondo» (*Cante hondo*):

Malagueñas, soleares
y *seguiriyas* gitanas...
Historia de mis pesares
[...][14]

Marginalidad y pesimismo antropológico resultan constituir, pues, el subsuelo de la interlocución entre la sensibilidad modernista de Machado y su sensibilidad flamenca. Por estas razones no podemos menos de disentir de José María Pemán, quien, en el discurso que pronuncia con motivo de la recepción del poeta sevillano en la Real Academia Española (1938), considera el popularismo una vía de salvación del abismo nihilista en virtud de una filosofía que, lejos de ser agnóstica, todo lo mira *sub speciae aeternitatis*. Un grito angustiado es, por cierto, el de la siguiriya, mas germinado no ya de una nada absoluta y total, sino de la nada de un pueblo que «todo lo compara con tres o cuatro cosas eternas, que constituyen el eje de su vida y de su civilización» [1940, 142]. En la visión de Pemán, pues,

[14] Lo mismo confiesa Francisco Villaespesa: «¡El alma melancólica de esa copla gitana / ésa es también el alma voluble de mis versos!» («Preludio», *Aires andaluces*).

el popularismo actúa como salvavidas, como desinfectante del 'vértigo del abismo' del poeta modernista, «porque del brazo de la Lola no se pueden ir al vacío, ni a la Nada, ni al barrio Latino de París. Del brazo de la Lola no se puede ir más que a eso: a los Puertos... es decir, a la sal, a la luz y a la vida» [1940, 153]. Inmunizado de humanismo andaluz, Machado puede asimilar la saludable renovación de la poesía proporcionada por la crisis modernista sin intoxicarse con su cosmovisión.

Se nos antoja una malinterpretación pulsar la tecla de la conformidad a la hora de juzgar el flamenquismo machadiano. Nosotros abogamos, más bien, por la de la disconformidad, que a nuestro parecer interesa tanto la 'forma interna' (la forma del contenido, dominado por la 'vida rota') como la 'forma externa', o bien forma de la expresión. Lo importante de notar al respecto es la elevada rentabilidad contracultural de la poesía popular, de cuyo esencialismo expresivo Machado capta toda la disidencia antiacadémica, conforme a la 'retórica novísima' a la que respalda, reacia a reglas y obligaciones y forjadora de nuevas formas métricas y prosódicas [1981, 114][15]. Si su padre 'Demófilo' había apreciado la copla flamenca por su delgadez, puesto que «la mejor poesía es la que dice más con menos palabras» [1995, 115], él aviva asimismo el fuego del antirretoricismo: «No dejo de admirar a nuestros elocuentes retóricos, pero no concibo cómo para decir algo sea posible hablar tanto» [1981, 94]. En *Sonetos y «sonites»* (1944) insiste en la densidad expresiva como valor ideal de su poética: «Yo no comprendo cómo se puede decir algo con tantas

[15] Bajo el punto de vista métrico, expresión de dicha libertad es, por ejemplo, el *sonite*, soneto en versos alejandrinos. Bajo el punto de vista prosódico, Machado subraya la atenuación de los acentos tónicos a favor de los secundarios con el fin de obtener efectos sincopados y «melodías más vagas, más matizadas» [1981, 114], capaces de evitar que el lenguaje poético se traduzca en una pegadiza liturgia sonora: «[...] no entrando la poesía solamente por el oído, sino tratando de dar sensaciones a la vista y a la inteligencia, la isócrona repetición constante de los acentos acapara y distrae la atención del lector, molestándola y separándola de otras sensaciones más interesantes, como el redoble de un tambor nos molestaría y nos desesperaría en momentos de contemplación o de recogimiento» [1981, 115]. El antipreceptismo se configura como un *leit-motiv* de la poética manuelmachadiana, que todavía en 1944 no dejará de manifestarse en afirmaciones tales como «[...] las reglas se hacen sobre la poesía, no la poesía sobre las reglas» [1967, 227].

palabras. Y, sobre todo, que la mucha ciencia retórica aplicada a la Poesía, me parece contraproducente y nociva» [1967, 222]. Ahora bien, las auspiciadas rapidez y espontaneidad en la forma descuellan en la poesía popular, donde es dable encontrar «las más felices expresiones de los más profundos sentimientos», como asevera tempranamente en el *Post-scriptum* a *Undulaciones* de Enrique Paradas [1893, 181]. En una entrevista concedida sucesivamente a Camilo José Cela (1944) afirma otrosí: «Sí; no hay nada superior a las canciones del pueblo. Debieran servir de modelo para no decir más de lo que hay que decir, para que la retórica no anegue, no eclipse al sentimiento» [1957, 216]. Y al acotar, en 1946, *Cantes flamencos* (1887) recopilados por su padre, vuelve a alabar las coplas puesto que «[...] saben encerrar muchos tomos de filosofía en los tercios de una soleá, como toda una gama vivida y sufrida de penas y alegrías —más de penas, naturalmente— en el quinto extracto de poema dramático que es una siguiriya» [1998, 108]. Es así que de Enrique Paradas ensalza la identificación con la sinceridad, la intensidad, la sencillez y la espontaneidad de las coplas populares, contrapuestas a la «retórica pesadez de esos vates hueros que no sienten más que la necesidad de sentir y fingen en sus versos penas y alegrías que no conocen ni pueden expresar, y a cuyas composiciones podría aplicarse únicamente el estúpido concepto [...] de *mentiras poéticas*» [1893, 185]. En Villaespesa aprecia la preponderacia de la nota cálida, luminosa, de su guitarra andaluza [1981, 116]; en Jiménez el hallazgo del «cauce para su espíritu dulce y sensitivo [...] en el asonante del más sencillo octosílabo y en las claras rimas infantiles» [1981, 116]; en su hermano Antonio la simplificación de la forma «hasta lo lapidario y lo popular» [1981, 116]; en Antonio Andión la sinceridad y la naturalidad de sabor popular [1981, 148-157].

El reconocimiento de la ejemplaridad del folklore literario en virtud de su economía verbal caracteriza, con obvias excepciones que confirman la regla, el debate estético español por lo menos a partir del *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés, cuya opción popularista alcanza, merced a una sorprendente línea de continuidad, a los más destacados representantes de la Generación del 27 —huelga mencionar a Lorca y a Alberti— pasando por los más destacados representantes del mismo Modernismo, quienes se ubican, en cuanto a la unión entre lo popular y lo aristocrático, en la estela de la Institu-

ción Libre de Enseñanza, liderada por el «santo Giner de los Ríos, el maestro adorable y adorado» [1981, 161]. Si la idealización de la poesía popular, representativa de lo natural[16], suele brotar de la necesidad de una alternativa estética en épocas de palmario anquilosamiento del lenguaje poético —el siglo XVI *docet*—, el Modernismo no representa ninguna excepción, otorgando asimismo al popularismo el valor de contramodelo respecto de la 'agarbanzada' cultura oficial. He aquí que, al prologar *Tristes y Alegres* (1894), primer libro de Machado al alimón con Enrique Paradas, Salvador Rueda opina que la verdadera poeticidad se alberga en la densidad expresiva de los cantares en vez de en la calculada arquitectura retórica y versal de quienes define 'vates de paciencia china' [1894a, s. pág.]. Y he aquí que, por boca de Juan de Mairena, Antonio Machado se profesa estimador de la sencillez de la poesía popular, cuyo patrón expresivo, carente de fíguras retóricas superfluas, recomienda a los aspirantes poetas a expensas del patrón culto, puesto que «[…] en nuestra gran literatura casi todo lo que no es folklore es pedantería» [1998, I, 356]. Y es de las coplas recopiladas por su padre 'Demófilo' que entresaca una ejemplificación fulgurante:

> Tengo una pena, una pena
> que casi puedo decir
> que yo no tengo la pena:
> la pena me tiene a mí.
> [1998, II, 61]

La recomendación antoniomachadiana «Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo» [1998, I, 355] desentonaría en los labios de Juan Ramón Jiménez, quien representa una voz disonante en la conceptuación del folklore,

[16] Como vimos, un importante dintel del debate estético a lo largo de los siglos es la oposición binaria entre arte/doctrina/artificio y naturaleza/inspiración/llaneza: si la primera tríada de dicha oposición entraña el dispositivo ideológico del cultismo, la segunda el del popularismo. En la nómina de 'naturalistas' españoles más o menos ultraístas —Miguel Sánchez de Lima, Juan Díaz Rengifo, Cervantes, Lope de Vega, etc.— se inscribe el mismo Machado: «¿Literatura? La mejor no vale el natural» [1981, 184].

si bien sólo a intermitencia. El poeta de Moguer, quien declara no creer en la autonomía de la poesía popular considerada imitación o memoria inconsciente de la poesía de arte, opina que la sencillez de la síntesis es el producto último de una cultura refinada [1952, 322]. Sin embargo, se desdice cuando contrapone la rapidez expresiva del romance popular a la ingeniosidad del romance lorquiano que, emparentado con los romances 'estéticos' de Góngora, Quevedo, Calderón y Duque de Rivas y no con los de Lope de Vega, «cae de lleno en nuestro Romancero artístico, tan secundario dentro de lo español auténtico; y, cuando digo artístico, quiero decir imitado, con la idea de mejorarlo con virtuosismo de lo popular» [1959, 15]. Y en otro lugar afirma que para un escritor culto es harto difícil 'cojerle el corazón a lo popular', puesto que al hombre del pueblo, humanidad elemental, le guía un primordial instinto de depuración, una intuición de la 'desnudez de la cultura' [1974, 267-269]. A ello hay que añadir que su bipartición de la literatura española en poesía abierta y poesía cerrada corresponde sustancialmente a la dicotomía entre popularismo y cultismo, como ya vimos en nuestra *Introducción*. Sin embargo, el más significativo gesto de reconocimento del valor ejemplar de la lírica popular es el homenaje que le tributa su quehacer poético, no ajeno a la composición de cantigas, villancicos, canciones de estribillo, romances, coplas, siguiriyas y soleares (estas dos últimas tan apreciadas por Cansinos Assens) y ni siquiera a la praxis del *collage* y de la glosa [cfr. Navarro Tomás 1982, 259-289]. A propósito de los modernistas, Gullón dice que

> [...] sabían, con saber del alma, que lo mejor y más puro de su ser era pueblo: esa zona de coincidencia en lo esencial humano que encontró su más bella forma de expresión en la más espontánea: la súbitamente brotada de la tierra, y no por encanto, sino porque antes corrió soterraña leguas y leguas, bajo la bruma del inconsciente colectivo, como agua que, viniendo oculta desde muy lejos, surge fresca en el manantial vivo [1971, 57].

Pues bien, quien más ahonda en la actitud popularista es precisamente el mayor de los Machado, prendado de la sinceridad de las coplas (los 'cantaores' son «poetas de la vida, y no profesionales del arte», 1981, 144), de su intensidad expresiva («están más hechas de gritos que de palabras...», 1981, 146-147, o, como diría La Lola,

consisten en el «arte de echar al viento el corazón», 1978, II, 1) y de su sencillez, tan 'suprema y terrible' que «nadie se atrevería a mover una palabra» [1981, 144-145]. Especialmente vulnerable al hechizo de lo popular, le tributa culto hasta el punto de que no se limita a tematizar el 'cante' en virtud de su propio instrumental poético, sino que, al revés, absorbe sus calidades estéticas en contextos extraflamencos. Si en *El mal poema* (1909), por ejemplo, el cantar gitano no deja de aparecer como motivo temático («Nocturno madrileño»), subyace a la vez, con su porte coloquial y elíptico, a una manera expresiva novedosa, que halla su rasgo peculiar en la flexibilidad entre oralidad y escritura, prosaísmo y preciosismo, andalucismos y galicismos, refrán popular y cita literaria, según observa Barón [1992, 126]. A su vez Cejador y Frauca no duda en aventurar la hipótesis de que la copla popular, dotada de mucha soltura rítmica, menos atada que la erudita, influya en Machado para que acepte el versolibrismo [1972, XII, 59][17]. La excelente sensibilidad crítica de Cansinos Assens no dispensa de insistir en la absorción flamenca de los versos machadianos, que se observa tanto en el 'fondo', («Tristeza de copla andaluza, esa es la tristeza de Manuel Machado, que por eso las ha hecho tan hermosas y populares», 1916, 185) como en la 'forma' («Manuel Machado [...] desdeña [...] cuanto pudiera ser una ampliación retórica. [...] La emoción reducida a sus rasgos más elementales y más certeros, como en una copla andaluza [...]», 1916, 186).

Al lado de semejantes formas de hibridación —la tematización de lo popular con recursos estilísticos proprios y, viceversa, la estilización popular de discursos propios— lo que más nos interesa es otra faceta del popularismo machadiano: la compenetración con la figura del 'cantaor', recobrando, así, la coherencia entre la forma y el contenido («[...] cuando hago cantares, soy pueblo por el sentir y por el hablar», 1981, 147)[18] e ignorando el postulado de 'Demófilo', quien excluye

[17] En realidad, como observa Gerardo Diego, el único poema absolutamente libre es «Eulalia» [1947, 250].

[18] Muy otra es la relación de Machado con la tradición romanceril: de tipo reescritural, tal como ocurre con los dos hipertextos de Gerineldos, ambos pertenecientes a *Alma*: «Lirio» y «Gerineldos, el paje», a cuyo respecto Menéndez Pidal observa: «El andaluz Manuel Machado inicia una asimilación de las formas poéticas populares, no a modo de glosa o calco, sino como motivo de una original expresión»

que la misión del poeta culto sea la de imitar la creación de la multitud, siendo más bien la de enaltecerla [1998a, 120]. Viceversa, en su poesía flamenca Machado se despoja del ropaje culto hasta cuando adopta la técnica de la glosa que, al exhibir una cohesión estilística entre la cabeza y la mudanza, renuncia a su constitutivo carácter bitextual, tal como ocurre en «La pena» (*Cante hondo*) —glosa libre donde la copla popular no encabeza, sino remata el poema— y en menor medida en «La ausencia» (*Cante hondo*). Sin embargo, es precisamente en el 'cantaor' donde nosotros atisbamos uno de los mejores logros de Machado, con perdón de su padre, de su hermano Antonio[19], de Gerardo Diego[20] y de quienes menosprecian lo que consideran un gesto imitativo en vez de creativo[21]. Empero, favorecido por algunos elementos coyunturales —ser sevillano, aficionado y de pura cepa: hijo del fundador de los estudios folklóricos en España y de la flamencología, a su vez sobrino nieto por línea materna de Agustín Durán, quien entre otros títulos contabiliza el de recolector de romances (*Romancero general*, 1849): para decirlo familiarmente, de casta le viene al galgo—, Machado se cría mamando coplas, cuyo clima expresivo lleva

[1953, II, 434]. Para un análisis comparativo entre este romance popular y las reescrituras machadianas cfr. López Estrada 1977, 110-116; y Alarcón Sierra 1999, 277-290. Nótese que Gerineldos ha penetrado en el repertorio flamenco, tal como lo demuestra la versión interpretada por El Planeta reproducida por Estébanez Calderón en su *Un baile en Triana* (1847). Sería interesante curiosear en la adaptación de *La malcasada* de Lope de Vega, creación de tercer grado que, acabada por Pemán puesto que a Machado le sobrecogió la muerte, se estrenó en febrero de 1947.

[19] «Manuel Machado es un inmenso poeta; pero para mí, el verdadero, el insuperable, no es, como la generalidad de la gente cree, el de los cantares, sino el de todo lo demás» [cit. en Brotherston 1987, 270].

[20] «[...] creo que lo mejor [...] no es tanto la obra declaradamente folklórica del tipo de sus cantares, malagueñas, seguidillas, etc., [...], sino su espíritu filtrado clandestinamente en la estrofa de cuño personal y de intención culta y señoril. [...] Este delicioso compromiso, esta suprema unidad de la mayor sencillez popular y de la más aristocrática distinción de sensibilidad y refinamiento, es lo proprio e inconfundible de Manuel Machado [...]» [1984, 259].

[21] Contundente es, al respecto, Ferrater: «Lo curioso es que Manuel Machado obtiene resultados míseros cuando practica este arte [de improvisador] en la forma en que él lo conocía de primera mano, la de la copla andaluza (compárense sus pobres coplas con las admirables que recogió su padre), y sólo se eleva a su mejor nivel cuando lo estiliza y lo traspone a temas más *urbanos* y *modernos*» [1986, 183].

interiorizado hasta el punto de que, al componer tonás, siguiriyas, malagueñas, etc., no imita, sino crea dentro de uno de los registros de su formación bicultural: 'es' pueblo, con frase suya, y no 'hace' de pueblo. Perfectamente ambidextro, resulta capaz no sólo de maridar cultismo y popularismo, sino también de usar los dos registros separadamente, luciendo una extraordinaria capacidad de 'cogerle el corazón a lo popular'[22]. Podríamos decir que es auténticamente otro. Sus coplas son genuinamente 'cañí', observa con muy certero juicio Moreno Villa [1976, 104], y, añadimos por nuestra cuenta, bajo todo punto de vista: métrico, lingüístico, estilístico, temático[23]. Hasta tal punto es cierto esto que algunas de ellas, por ejemplo:

En mis sueños te llamaba...
como no me respondías,
llorando me despertaba.
(«Soleares»)

A la orillita del río
me pongo a considerar:
mis penas son como el agua,
que no acaba de pasar.
(«Malagueñas»)

Ya te lo decía yo
que aquello se acabaría:
que en la casa de los pobres
dura poco la alegría.
(«Malagueñas»)

[22] La diferencia tipológica entre las diferentes vertientes del popularismo machadiano resulta anunciada en el subtítulo de *Cante hondo*: *Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía por Manuel Machado*, donde los términos 'cantares' y 'coplas' se refieren a las formas basadas en la sintonización con la voz del pueblo, y el término 'canción' a las formas basadas en las interferencias de registro, con lo cual podemos decir, junto a Gerardo Diego, que el poema «Cantares» «es, no el cantar, es la canción de los cantares» [1974, 129].

[23] Lo mismo opina Gerardo Diego: «Como en el caso de Lope, puede resultar problemático saber cuándo canta Manuel y cuando Juan del Pueblo» [1974, 138], algo «dificilísimo de conseguir para el que se ha educado con pleno alfabetismo y estudios ulteriores, y leyendo a los clásicos y a su poesía complicada» [1974, 136].

Yo pensaba haber cogido
la naranja y el azahar...
Con hacer leña del tronco
me tuve que contentar.
(«Malagueñas»)

Las que se publican
no son grandes penas.
Las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.
(«Seguiriyas gitanas»)

llegan a integrar el repertorio de los 'cantaores' (Antonio Mairena, El Lebrijano, Pansequito, etc.), secundando la ilusión del propio Machado de que su poesía flamenca experimente un proceso de tradicionalización según la acepción pidaliana, es decir la incorporación en la dinámica de las variantes y en el anonimato de la tradición oral: «Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una 'juerga' andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido» [1980, 16]. Dispuesto a renunciar a la autorialidad, también en sede poética Machado expresa su deseo de ser 'perfectamente ignorado y admirablemente sentido':

Cuando la gente ignore
que ha estado en el papel
y el que lo cante llore
como si fuera de él…,
copla de mis amores,
cantar de mis dolores
entonces tú serás
la copla verdadera,
la alondra mañanera,
que lejos volarás…

Y en labios de cualquiera
de mí te olvidarás.
(«El cantar», *Cante hondo*)

Y esta es la recomendación que dirige a Guillén:

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son;
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.
(«Cualquiera canta un cantar», *Sevilla*, 1920)[24]

[24] Como se ha visto, al mismo proceso de popularización ya se había referido Augusto Ferrán (cfr. *supra*, cap. VI, pág. 328). Y si ya Ventura Ruiz Aguilera había escrito: «Cantar que del alma sale / es pájaro que no muere; / volando de boca en boca, / Dios manda que viva siempre» [1865], José Bergamín comparte el placer de privarse de su individualidad con el fin de identificarse con el poeta anónimo: «Yo daría desde ahora todo lo que he escrito en mi vida, en prosa y verso, por esta sola copla que ni siquiera sé si he escrito yo, pero que sí sé que ya no es mía» [1973, solapa]. Lo mismo ocurre con Rafael Alberti, quien declara la intención de su poesía juvenil de confluir en la tradición cancionística y confiesa con orgullo de haber escuchado de los labios de un 'cantaor', en un mesón de Triana, una estrofa de la elegía que él mismo compuso para el matador Joselito: «Cuatro arcángeles bajaban / Y abriendo surcos de flores / Al rey de los matadores / En hombros llevaban». Y agrega: «Como esta copla muchas de Manuel Machado, Federico García Lorca y otros poetas antiguos y actuales, unidas ya a sus compañeras anónimas, andan incorporadas al repertorio de los 'cantaores' [...], llevando así una vida errante, igual que las canciones de los vihuelistas de los siglos XV y XVI» [1973b, 120]. Y a propósito del villancico «Aceitunero que estás / vareando los olivos…», afirma: «[…] todo el mundo cree que es una canción popular, porque ha pasado al cante jondo y se canta como villancico aflamencado desde entonces. En realidad es una canción mía que está en *El alba del alhelí* […]» [1984, 284].

y ahora al anónimo poeta popular:

> Y si alguno te preguntara,
> pobre Juan de la tierra clara,
> quién las compuso,
> di que lo ignoras...
> que tú, como Juan del Pueblo,
> cantas y lloras.
> («A los versos de un poeta sevillano llamado Juan», *Dedicatorias*)

En la ya mencionada entrevista concedida a Camilo José Cela en 1944, remachará:

> Nadie admira como yo lo popular, los cantares, las coplas que van de boca en boca y que todos dicen con la misma emoción que si fueran suyas. [...] La influencia mutua entre lo popular y lo erudito es la justificación de la poesía más auténtica. A ningún poeta deberá preocupar, sino al contrario, la fusión de su corazón con el alma popular. ¿Que su nombre se pierde? Bien, ¿y qué más da? Ya es sabido: lo que se pierde de nombre se gana de eternidad [1957, 215-216].

En el proceso de folklorización auspiciado por Machado están en juego, pues, tres factores entrelazados: el anonimato, la oralidad, la musicalización. En cuanto al segundo factor, deseo hacer constar un fenómeno que raramente se produce en un poeta culto por más popularista que sea: la oralización de los versos machadianos (y no sólo los flamencos) no se limita a su transmisión puesto que involucra también su proceso creativo, como el propio poeta confiesa al entreabrir su taller:

> Primeramente es de saber que desde que yo escribo conscientemente algo de que puedo declararme responsable, para mi escribir es... no escribir. Me explicaré. Así como otros confían inmediatamente a la cuartilla aquello que se les va ocurriendo, a reserva de corregirlo, modificarlo, perfeccionarlo luego, yo no consigno al papel sino aquello que habría de quedar en última instancia y todas aquellas operaciones de selección y acabamiento se obran en mi interior de manera involuntaria y fatal: es decir, que voy rechazando y dando de lado, sin querer, a todo lo que luego habría de quitar y aduciendo cuanto tendría que poner, con que la composición sale acabada y

> perfecta (en el sentido latino), tanto que no es ya susceptible de retoque o corrección (por mí al menos), y no porque esté mejor o peor, sino porque no puede estar de otro modo. Esta dolorosa selección interna me hace lento y poco fecundo, y me fatiga bastante, no por lo poco que escribo, sino por lo mucho que dejo de escribir [1940, 72-73].

Como todo poeta popular, Machado escucha mentalmente las palabras y los versos, amparado por un oído tan desarrollado que no necesita el soporte de la escritura (y de la vista), lo que nos lleva de la mano al tercer eslabón: la musicalización. El deseo de Machado de que sus versos flamencos se conviertan de palabra escrita («la vil palabra escrita / en el odioso papel», «Ultima», *El mal poema*) en voz cantada se debe, a nuestro parecer, a un factor no verbalizado por el poeta pero intuido, sentido y comprendido sin más: la fuerza enaltecedora del connubio interartístico por el cual la poesía se manifiesta como obra de canto. El verso cantado es un objeto estético que, vigente hoy en día tan sólo en la cultura popular[25], saca un elevado provecho de su índole bimodal: «Si può dire che l'una parte dà qualcosa all'altra e agisce da 'levatrice' delle potenzialità dell'altra» (Pagnini 1974, 99]. Empapado como está de sensibilidad popular, Machado sabe muy bien que entre el poeta y el cantor quien pierde es el poeta, puesto que el canto, lejos de prevalecer sobre la palabra, exalta su *vis* musical al igual que su tono emocional en virtud de la propia, intrínseca, *vis* poética, estableciendo así proficuos intercambios expresivos. El mismo Machado y Alvarez había observado que a las coplas populares

> [...] es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que [...] la música [...] les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener. No es que la copla se pone en música como se puede poner en música una oda: es que la copla, verdaderamente real y espontánea, cuando nace, nace ella

---

[25] Como es sabido, en la Grecia antigua el término μουσική indicaba «un insieme di espressioni artistiche diverse (poesia e musica, in cui spesso si aggiungeva la danza) armonizzate in un unico componimento, la cui pubblicazione avveniva nell'ambito di una *performance* orale» [Pretagostini 1998, 617].

> misma *cantándose*, si vale expresarme así. Una copla escrita, es una copla estropeada; es como un naranjo nacido en Sevilla y transportado a Madrid, en cuyo clima apenas puede vivir de otro modo que como planta de estufa [1998a, 116-117][26].

La trascendencia del ingrediente canoro se observa con mayor razón en el caso del 'cante jondo', que, como dice Luis Rosales [1987], se apoya en el texto mucho menos que cualquier otro canto. Efectivamente, su fuerza expresiva reside, más que en el valor semántico de las palabras, en la tensión agónica del quejío y de las modulaciones vocales, que pueden prescindir de la letra mientras que ésta, si recitada y aislada del canto, pierde su eficacia y su sentido[27].

En cuanto a la copla de autor y a su proceso de tradicionalización, en su sugestivo ensayo sobre *La copla andaluza* (1933) Rafael Cansinos Assens retoma los términos de la cuestión explicando la perduración novecentista de la inspiración popular —que desde las páginas de Melchor de Palau y Augusto Ferrán resurge en las de Villaespesa, Jiménez y Manuel Machado— en virtud de la predilección de estos poetas por un poetizar simple, depurado de todo estorbo retórico. Efectivamente, la copla es el primitivo protoplasma lírico, el alfa y omega de la poesía. La apropiación culta de dicho modelo expresivo está bien lejos de configurarse como un gesto estético oportunista, vampiresco. Al revés, el poeta hecho coplero realiza un acto de 'caridad literaria'. Creando obras destinadas a la adopción popular, anónima y multitudinaria, acepta desindividualizarse y, así, morir. Mas el misterio de este suicidio artístico se explica fácilmente en virtud de la indefinible emoción de morir como individuo para revivir en el

---

[26] Igualmente, Lorca reconocerá la función evidenciadora de la melodía en la forma narrativa, a su vez cantada, del romance: «Un romance, desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y la palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes» [1984b, 153].

[27] Viceversa Lorca valoriza en el 'cante jondo' ambos elementos, puesto que en él llora la melodía tal como lloran los versos. Lo considera, pues, una de las más intensas creaciones artísticas populares tanto por su componente canoro como por su componente poético. Es más, al tener que establecer una jerarquía privilegia la palabra, puesto que reputa las inflexiones vocales como ímpetus sugeridos por la fuerza emotiva del texto: «la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral» [1984a, 57].

océano de la Humanidad, que es la manera más eficaz para el poeta de erigirse en oráculo, voz profunda, profética y sagrada. Y se trata de un vivir 'para siempre', dada la resonancia a través de los siglos de la copla popular que, no encerrada en la cárcel del libro, se renueva constantemente merced al sistema de las variantes. He aquí, pues, otro punto axial del proceso de tradicionalización: la constante actualización ('eternidad', dice Machado) de la expresión poética, que, una vez colectivizada, es decir substraída a la propriedad privada intelectual, y oralizada, es decir substraída a la estaticidad de la página, se halla confiada a la ininterrumpida labor recreativa de las variantes, verdaderos elementos de invención poética que Menéndez Pidal compara con el agua del río que «pule y redondea las piedras que arrastra en su corriente» [1968, 65].

Ahora bien, habida cuenta de que nuestro autor reconoce la ejemplaridad estilística de la poesía popular en virtud de su condensación, resulta claro que acude a ella con miras a apuntalar su afán regenerador. La tradición es asumida, pues, como el combustible para *infuturarsi*. Y habida cuenta de que nuestro autor reconoce la ejemplaridad de los mecanismos de funcionamiento de la poesía popular en tanto que expresión inacabada, abierta, resulta claro que la concibe no ya como entidad cadavérica, sino viva. Y aun admitiendo que dicha poesía es enemiga de lo nuevo (puesto que no crea sino re-crea), no lo es en absoluto el empleo 'adelantista' que de ella hace Machado. Aquí nos vienen como anillo al dedo las palabras de Octavio Paz a propósito de las 'novedades centenarias', de esas novedades que no son modernas, palabras que reproducimos extensamente pues no tienen desperdicio:

> [...] lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradicctoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo. En el arte y en la literatura de la época moderna hay una persistente corriente arcaizante que va de la poesía popular germánica de Herder a la poesía china desenterrada por Pound, y del oriente de De Croix al arte de Oceanía amado por Breton. Todos estos objetos tienen en común, trátese de esculturas, de pinturas o de poemas, lo siguiente: cualquiera que sea la civilización a que perte-

> necen, su aparición en nuestro horizonte estético significó una ruptura, un cambio. Estas novedades centenarias o milenarias han interrumpido una vez y otra nuestra tradición, al grado de que la historia del arte moderno de Occidente es también la de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas. Manifestaciones de la estética de las sorpresas y de sus poderes de contagio, pero sobre todo de encarnaciones momentáneas de la negación crítica, los productos del arte arcaico y de las civilizaciones lejanas se inscriben con naturalidad en la tradición de la ruptura. Son una de las máscaras que ostenta la modernidad [1998, 21].

Se trata, pues, de volver con el fin de proceder[28]. Bajo esta luz, podríamos hablar de 'tradicionismo' para evitar el peso del semantismo más bien negativo que sobrelleva el término 'tradicionalismo', que el mismo poeta sevillano rehúsa al afirmar «Yo no soy un tradicionalista a ultranza» [1981, 168], lo que quiere decir que dista de creer que «cualquier tiempo pasado fue mejor» [1981, 168] y que si defiende la tradición lo hace en la medida en que no todo lo antiguo resulta defuncionalizado.

El pretexto para estas divagaciones lo proporciona, en el artículo «Por la capa», la defensa de la capa con respecto al gabán, evocativa

[28] Como vimos, la mismísima necesidad de cambio fundamentada en el suelo nutricio de la tradición, ya culta ya popular, la había expresado Cristóbal de Castillejo frente al anquilosamiento de la poesía cancioneril. No es, pues, una casualidad que Machado se identifique con el poeta quinientista, cuya opción renovadora prefiere con respecto a la representada por los italianistas Boscán y Garcilaso: «Es más probable que cuando Boscán y Garcilaso revolucionaron la poesía española poniéndola de cara al Renacimiento italiano [...] yo hubiese formado junto a los intratables Baltasar de Alcázar o Cristóbal de Castillejo, enemigos de la extranjeriza novedad y propugnadores irreductibles del romance octosílabo, del pie quebrado y aun de la 'cuaderna vía' del buen Gonzalo de Berceo» [1967, 222]. A estas alturas, 1944, Machado se olvida de haber sido en sus comienzos modernistas, sobre todo a raíz de la publicación de *Caprichos* (1905), blanco polémico de la crítica casticista por haber sido uno de los alféreces de las novedades ultrapirenaicas, aun siendo capaz de conjugar en sí mismo la doble vía de renovación poética que en el siglo XV se había manifestado de manera antagónica: el modelo culto ajeno y el modelo popular autóctono. Sin embargo, lo que aquí le interesa no es tomar partido en la eterna lucha entre extranjerismo y casticismo, sino subrayar su postura antirretoricista, que precisamente en el patrón tradicional halla su cauce privilegiado.

de la defensa del brasero con respecto a la chimenea que el costumbrista Ramón de Mesonero Romanos había entregado a uno de sus cuadros de costumbres[29]. La legitimación de lo antiguo se basa en un triple criterio: utilitario, identitario y estético: «La capa es... positivamente: un abrigo cómodo y eficaz. Estéticamente: una prenda graciosa, original y elegantísima. Moralmente: una insignia, un emblema del carácter español. [...] Aires de fuera nos la han arrebatado de los hombros. Pero cuida, que, cuando estemos del todo europeizados, no vayamos a *retraducir* nuestra propia capa del inglés o del francés» [1981,169-170][30].

El criterio estético se observa también en el artículo sobre la demolición del Palacio de Oñate: «Séanos lícito [...] entonar nuestro salmo de adiós a las viejas cosas bellas que desaparecen» [1981, 171]. Aquí, sin embargo, se afianza un criterio más: el valor rememorativo de las reliquias, concesión a una idea 'pasadista' de la tradición, de la que se deshace de manera más radical su hermano Antonio, como tendremos ocasión de ver:

> Adiós, pues, vieja casa evocadora, y contigo adiós, poco a poco, los recuerdos vivos del todo Madrid siglo de oro, que cruzó ante tus umbrales para las fiestas de toros y cañas de la Plaza Mayor, para los saraos y comedias de antiguo Palacio, para las verbenas del río, para el incendio de la casa de Uceda. Adiós, cortesanos, caballeros, soldados, clérigos, pícaros y señores. Los que peleasteis en Flandes, los que volvisteis de América, los que escribisteis *El lazarillo de Tormes* [*sic*], los que visteis por primera vez *La dama duende*, los que esperabais en angustia perpetua el oro de los galeones de India, que solía caer casi siempre en manos de los ingleses... Adiós...Adiós» [1981, 173-174].

[29] Mas hay una diferencia ontológica entre el costumbrismo romántico y el popularismo modernista: mientras que aquél consiste en la defensa de la identidad cultural contrastando su expresión más dinámica (la cultura burguesa afrancesada e industrializada) con la más estática (la cultura popular), éste consiste en la negación de la identidad cultural contrastando su expresión más convencional (la cultura oficial burguesa) con una alternativa (la cultura popular). A la vocación continuista del uno se contrapone la vocación rupturista del otro.

[30] A «La capa española», 'fermosa cobertura', Machado dedica también un poema de *Sevilla* (1920).

Sin embargo, en otro lugar Machado se niega a melancolizar su mirada: «¿Historia? ¿De cómo se han ido fastidiando y cayendo los hombres, las familias, los pueblos? ¿Esa gran carnicería humana?» [1981, 185]. Y a la hora de criticar a la vieja Europa no duda en apropiarse de estas palabras de Gregorio Martínez Sierra: «Harto hace con obstinarse en vivir y con mirar su historia —rostro arrugado y amarillo— en el espejo de sus recuerdos» [1981, 188]. Y a la hora de encarar la cuestión de lo «Antiguo y moderno» no duda en tachar de anacrónico todo neo-clasicismo, incluido el Renacimiento, reputando torpe y absurdamente inútil «querer detener o fijar el arte en ningún momento, ni recomendar modelos del pasado» [1981, 186]. Y a la hora de defender su lenguaje de la crítica de infiltraciones galicistas, se profesa anticasticista y partidario de la apertura a los préstamos extranjeros, siempre que estén orientados a colmar una insuficiencia terminológica de su propia lengua. Hay más, la intención de 'remozar' el idioma con savia no sólo de lo cosmopolita sino también de lo popular atestigua su uso 'progresista' de la tradición folklórica [1981, 96][31]. Un tratamiento parecido Machado lo reserva a la tradición culta al reivindicar el carácter antimuseístico de su libro *Apolo*: aquí la transposición verbal de obras maestras de la pintura universal apunta, más que a «la evocación del espíritu de los tiempos», a «la sensación producida hoy en nosotros, insospechable para el autor» [1981, 120]. *Apolo* no es, pues, un museo inerte, observa López Estrada, puesto que «tanto como los cuadros, vale el espectador. Si los unos —los cuadros— son del pasado, el espectador es del presente [...]» [1977, 146]. Finalmente, a propósito de los goyescos cafés cantantes —«pocos días más, y ya no podríamos tomarlos del natural» [1981, 192]— se auspicia que «un olvido piadoso separe para siempre nuestros ojos de la España que se va» [1981, 197], si bien la reanimación del moribundo mediante la memoria artificial del cuadro de costumbres desmiente la declarada intención amnésica[32]. Podría-

[31] En una entrevista de 1923 retrata al pueblo como «[...] supremo artista de la lengua, y aun de la poesía, que así crea atrevidos neologismos como conserva, o resucita, los arcaísmos sabrosos y verdaderamente expresivos» [1967, 226].

[32] Recuérdese que a su padre Antonio Machado y Alvarez se debe la condena de los cafés cantantes en tanto que responsables de la desfiguración del arte gitano, convertido de rito en espectáculo: «Estos cantes [...] se han convertido hoy en mo-

mos rematar lo que queda dicho citando una copla flamenca del mismo Machado:

> Tonto es el que mira atrás...
> Mientras hay camino alante,
> el caso es andar y andar.
> (*Cante hondo*)

Será en la etapa reaccionaria de su mudable trayectoria artística y existencial cuando, desandando lo andado, el concepto de tradición adquiera un matiz 'tradicionalista', más bien que 'tradicionista', lo que resulta patente en un poema que, junto a un soneto laudatorio dedicado a Francisco Franco, forma parte de *Horas de oro* (1938):

Tradición

I

> ¡Ay del pueblo que olvida su pasado
> y a ignorar su prosapia se condena!
> ¡Ay del que rompe la fatal cadena
> que al ayer el mañana tiene atado!
>
> ¡Ay del que sueña comenzar la Historia
> y, amigo de inauditas novedades,
> desoye la lección de las edades
> y renuncia al poder de la memoria!
>
> ¡Honra a los padres! ¡Goza de su herencia
> gloriosa!... El sol es viejo y cada día
> joven renace y nuevo en su alborada...
>
> Reniega de su vana seudociencia.
> ¡Vuelve a tu tradición, España mía!
> ¡Sólo Dios hace Mundos de la nada!

---

tivo de espectáculos públicos. Los cafés […] acabarán por completo con los cantes gitanos, los que […] irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad» [1998b, 14-15].

II

Nunca nada será que no haya sido.
La palabra es: «volver». La ingente gloria
descansa en el poder de la memoria.
La verdadera muerte es el olvido.

Recuerda y sigue. No se empieza nunca
ni se acaba jamás. Continuamente,
entre ayer y mañana está el presente.
¡Pobre de aquel que la cadena trunca!

Los astros van caminos circulares...
Esferas son los mundos, que recorren
elipse eternamente repetido.

Y entre las nebulosas estelares
—música sideral— las letras corren:
«Nada nunca será que no haya sido».

¡Qué lejos está «La canción del presente»!

[...]
La verdad será cualquiera.
Lo precioso es el instante
que se va.
(*El mal poema*, 1909).

¿Y qué se ha hecho del *homo novus*, del heredero rebelde, del autodesheredado? Con su concepción cíclica del tiempo, basada en el principio de la repetición que preserva del cambio, el viejo don Manuel desplazará al joven Manolo con su concepción lineal e irreversible del tiempo, bajo cuya luz el futuro es un continuo comienzo, un permanente ir más allá[33]. Su perspectiva no es la del futuro como resurrec-

[33] «Manolo es el 'yo' de mi juventud, mi yo de ayer y aun de antes de ayer, mirando despacio. Don Manuel es el 'yo' de hoy, el de mi edad provecta o sencillamente de mi vejez, si lo preferís. Entre los dos media un verdadero abismo. Desde 1914, en que puede darse por definitivamente acabada la decimonona centuria, hasta 1944, en que celebramos esta entrevista, van treinta años... como treinta siglos. El mundo anterior a la primera gran guerra dista, moralmente, del actual

ción del pasado, sino la del pasado como tensión hacia el futuro. Por consiguiente, la vía de legitimación de la tradición es su dinamismo, medible en virtud del parámetro de la vigencia: lo que se va es susceptible de convertirse en herencia perdurable tan sólo cuando resulte rentable para lo que viene. Y si bien es cierto que en 1945, en el artículo *El 98 y yo*, don Manuel hará hincapié en el casticismo de Manolo para desvincularlo *a posteriori* de la europeísta Generación del 98:

> [...] lo cierto es que cuando Costa y Unamuno y el mismo Maeztu propugnaban la conveniencia, y aun la necesidad, de 'europeizar' a España, yo escribí el primero en un artículo, que se titulaba *El Super-López* —Dios me habrá perdonado esos pecados de *Juventud* (así se llamaba el semanario fundado y dirigido por mí a los veinticinco o veintiséis de mi edad)— escribí, digo, por la primera vez, aquello de que, a mi parecer, en vez de 'europeizar' a España sería mejor acaso 'españolizar' a Europa... [1967, 53][34]

---

más que éste del de la Edad Media. Y necesariamente la incomprensión entre uno y otro es casi del todo absoluta» [1967, 217].

[34] De tal manera Machado se conforma sustancialmente al veredicto de Pedro Laín Entralgo, quien lo excluye del 98 en su libro *La generación del 98* (1945) —salvo sucesivamente reincorporarlo— por no haber sido nunca apóstol de la regeneración [cfr. Muñoz Cortés 1975]. Asimismo, al desvincular a su vez a Machado del 98 Pedro Salinas hace hincapié en su escapismo: «La poesía de Manuel Machado titulada «Adelfos» es para mí el más perfecto ejemplo de ese derrotismo espiritual enmascarado por exquisitez literaria. "Mi voluntad se ha muerto una noche de luna. [...]". La verdad es que la voluntad de muchos jóvenes españoles había enfermado gravemente, si no muerto, al choque brutal de la derrota. Pero Manuel Machado se evade de reconocer este origen de la abulia contemporánea en el desastre nacional y se lo pone en cuenta a ese pretexto romántico modernista de la noche de luna, utilizando un recurso de tramoya literaria para aislarse de la penosa realidad circunstancial» [1972, 23]. De la crítica de aproblematismo social ya lo había defendido Unamuno haciendo hincapié en sus reescrituras de Gerineldos, que asume, extremando tal vez su interpretación, como figura de rescate social: «Gerineldos es paje, es esclavo; pero la Reina, su señora y dueña, se entrega a él, y él es por un momento dueño de su señora y dueña, dueño en el amor. Y el esclavo se consuela de su esclavitud, y la ha vencido» [1972, 29]. Mas, por lo visto, a Machado no le hace falta un defensor, puesto que a la acusación de aislamiento torremarfileño reacciona reivindicando el concepto de 'poesía pura', «sin más interés que el arte» [1981, 106]. Y añade: «[...] yo creo que la única política patriótica consiste en hacer cada uno lo suyo lo mejor que pueda. Yo hago versos y no otra cosa. Y cuando algún furioso

no cabe duda de que ese casticismo descansa en un concepto reformado, dinámico de tradición, que se enmarca en un amplio campo relacional encabezado por Antonio Machado padre[35], cuya influencia fertiliza la teoría de la 'intrahistoria' de Miguel de Unamumo[36],

---

militante me excita a tomar parte en alguna labor política o sociológica, suelo responderle como *Guerrita* a aquel otro torero, que le pedía la punta de su capote para lancear al alimón: —Toree usted con el suyo, que el mío es de seda» [1981, 117]. En 1945 insiste en su retrato como hombre «totalmente de espaldas a las cuestiones políticas... o, mejor, cuya política consistía en escribir versos lo mejor posible» [1967, 53-54].

[35] Según Antonio Machado padre el verdadero folklore es el pasado que, no defuncionalizado, se convierte en presente, por consiguiente es en él donde hay que buscar la historia nacional, la cual en cambio resulta escrita sólo en su vertiente más externa y política: «España nos era sólo conocida por las crónicas y cronicones» [1986, 47-48]. Y en otro lugar había dicho: «Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares» [1981, 12].

[36] Según dice Unamuno en *En torno al casticismo*, tal como la esencia del mar no descansa en las olas que en la superficie se hacen y se deshacen, sino en el fondo continuo y silencioso, la verdadera tradición no hay que buscarla en lo que, muriendo, se entrega al pasado, configurándose, así, como 'tradición mentira'; la verdadera tradición hay que buscarla, más bien, en la intrahistoria, flujo permanente que subyace y resiste a las formas caducas de la historia. Siendo intrahistórica, la tradición auténtica, lejos de yacer sepultada en los libros y en los monumentos, vive en el presente para hacerse futuro. Es, pues, eterna e imperecedera, y sus agentes son, no ya los grandes protagonistas de la historia, sino los miles de personas anónimas y silenciosas ignoradas por las crónicas que, con sus inconscientes gestos cotidianos, generan el movimiento continuo de la vida intrahistórica, en la que se erigen los islotes de la historia, teatro de fenómenos accidentales, pasajeros, temporáneos. De esta manera, Unamuno opone a la vocación 'pasadista' del tradicionalismo, que quiere decir vivir de pasado en virtud de un uso abusivo de la memoria, la vocación 'presentista' de la tradición auténtica, que es el pasado puesto al servicio del presente en virtud de un uso funcional, selectivo de la memoria. Por supuesto, su denuncia no sólo del espíritu senil de todos los *laudatores temporis acti*, sino también de la escasa utilidad de los estudios históricos, ocupados en rescatar el pasado del olvido, no es concebida a favor de una oscurantista *damnatio memoriae*. En efecto, si el ayer muerto hay que enterrarlo en tanto que inservible al hoy, lo que de él es vital se sedimenta en las entrañas de la tradición, desciende al fondo silencioso de la intrahistoria que nutre el presente, el cual, único verdadero depositario de la historia, es el único lugar donde a ésta hay que observarla. En *Sobre el cultivo de la demótica* [1958b], ensayo coevo a *En torno al casticismo*, Unamuno vuelve a recomendar el estudio del folklore, en vez de la historia, para conocer la identidad de un pueblo: «la honda vida de los pueblos, su vida íntima, antes hay que ir a buscarla en las leyendas que a los cronicones». En el folklore, en efecto, se condensa una eternidad de tiempo, ya que la tradición es durable materia prima, es el

generadora de un más que respetable haz de herederos, que incluye a Ortega y Gasset[37], a Antonio Machado hijo[38], a Juan Ramón Jiménez[39], a Pedro Salinas[40] y a García Lorca[41], entre otros. Autores, to-

---

sedimento, sepultado pero no muerto, que vivifica a los pueblos. Es la historia interna, el profundo, silencioso y eterno plasma germinativo, del que la historia externa no es más que un síntoma. Dichos, cantos, cuentos, leyendas y simples palabras encubren caudales cognoscitivos en tanto que productos últimos de ingentes fermentaciones, de extensos procesos de ideación colectiva, esto es, de la tradición. Si hay que atender al folklore no es, pues, por su conservadurismo, sino, al contrario, por su función de germinación del presente. El papel del intelectual es el de estudiar esta tradición eterna, haciendo consciente lo que es inconsciente, y de fertilizarla mediante un proceso de europeización. Se trata, pues, de conciliar la fuerza extrovertida con la fuerza introvertida, una vez reformado el concepto de tradición: «tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en pueblo» [1991, 165].

[37] En *Una primera vista sobre Baroja* [1910], Ortega y Gasset contrapone el tradicionalismo, que es conservación artificial de patrones culturales, a la tradición, que es manifestación espontánea e inconsciente de la identidad supraindividual en el individuo. «El casticista —dice— es el enemigo nato de lo castizo» [1989, 181].

[38] Antonio Machado define el folklore, no ya estudio de elementos muertos, sino cultura viva y creadora, funcional a las necesidades del hombre cualquiera: «[…] la lengua de Cervantes […] la está defendiendo con su propia sangre un hombrecito que apenas se llama Pedro, y que no invoca ninguna de las virtudes tradicionales de su raza; se limita —sencillamente— a tenerlas» [1998, II, 139-140]. El folklore es continuidad, es el pasado incorporado al presente y en constante función del porvenir; es un pasado permanente y, pues, apócrifo, contrapuesto al pasado verdadero, que es el pasado que pasa, objeto de la historia. La esencia de un pueblo, que es 'lo inmóvil en el movimiento', la devela, pues, el folklore más que la historia. A la zaga de la aversión de Unamuno por los 'desenterradores de osamentas', A. Machado opina que el ayer hay que buscarlo en el hoy, en lo que de él no muere. En efecto, «el hombre lleva la historia —cuando la lleva— dentro de sí», en este sentido es inútil buscar a Felipe II en los salones del Escorial, puesto que, dice Mairena, «¡¡¡Felipe II soy yo!!!» [1998, I, 248].

[39] Jiménez afirma que la verdadera tradición es el ayer tendido hacia el mañana, de no ser así es letra muerta que hay que entregar al olvido [1990, IV, 636].

[40] Salinas [1983] se vale de una metáfora no ya marina, a la manera de Unamuno, sino geológica con el fin de ilustrar la tradición como 'presentez del pasado' o 'pasadez del presente', el cual no es más que la pradera superficial de estratos y estratos de tierra, obra de miles de años. Es un error, pues, concebir la tradición como una fuerza retriva, que empuja hacia atrás. Al contrario, sus entrañas misteriosas se hacen 'hoy' para generar el 'más allá' del mañana. No 'tierra sepulcral', sino corriente que empuja a «vivir hacia adelante».

[41] En este clima se inscribe el pensamiento de Lorca, quien pone de relieve con términos de unamuniana memoria su desinterés por lo que, como la piedra muerta

dos éstos, en absoluto retromaníacos, interesados en la tradición en la medida en que se presta a ser dinamizada, 'presentificada', perspectiva de la que no se escapa Manolo al orientar la poesía popular hacia la subversión modernista, una vez asumida como una alternativa posible al convencionalismo academicista de la cultura oficial en virtud de su diferencia. Este hombre que se autorretrata como archi-

---

de los monumentos, se queda clavado en su época, «dando una continua expresión de ayer al paisaje siempre movedizo». Está interesado, más bien, en la tradición viviente, en los elementos culturales «perdurables [...], que viven un tembloroso presente». Entre ellos menciona los dulces y las canciones de tradición oral, capaces de nutrir el hoy «trayendo la luz viva de las horas viejas» [1984b, 152]. La vitalidad de los cantos de tradición oral se debe al hecho de no estar bloqueados en la página escrita y de poder, así, renovar constantemente su propia plenitud emotiva: «cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras» [1984a, 72]. Los 'cantes' son organismos vivos que evolucionan hasta su perfeccionamiento para luego degenerar en residuos que actúan como semillas de nuevas variantes, quedando visibles al trasluz a la manera de palimpsestos. La poesía popular es, pues, memoria en movimiento, representada por Lorca con uno de los símbolos más gratos a su obra, la veleta: «Los verdaderos poemas del 'cante jondo' no son de nadie, están flotando en el viento [...] están, en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo» [1984a, 72]. Es precisamente por esta «luz permanente sin fecha ni hechos» que en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre* Lorca opta por ilustrar su ciudad natal haciéndola 'escuchar' mediante sus canciones en vez de 'ver' mediante sus monumentos, retomando una contraposición ya delineada en su conferencia sobre las nanas: «Mientras que una catedral permanece clavada en su época, desmoronando su perfil, eterna sin poder dar un paso al día próximo, una canción salta de pronto de su época a la nuestra, viva, temblorosa como una rana, con su alegría o su melancolía recientes, verificando idéntico prodigio que la semilla que florece al salir de la tumba del Faraón. Así, pues, vamos a oír a la ciudad de Granada» [1984d, 314-315]. También el 'cante jondo' conoce una actualidad constantemente renovada, pues «viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos». Testimonio de un malestar atávico que aparece sin tiempo en su pasaje desde el pasado al presente, representa una «tradición engarzada con el porvenir». Una tradición *in fieri*, que existe desde hace siglos y sin embargo está todavía por hacer, volviendo a vivir cada vez que una voz la entona. «Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, donde la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida» [2000a, 117]. Es un pasado viviente. Del folklore al poeta le interesa, pues, su esencia intemporal, donde se anida el peso espiritual de su tierra, salvándose así de un malentendido tradicionalismo en tanto que musealización de lo que es perecedero.

sensible, inquieto, turbulento y, sobre todo, ingenuo, se profesa incapaz de reaccionar a la enajenación padecida por el escritor modernista aislándose en el culto de lo bello a la manera de Jiménez o bien —se retrotrae ahora en la historia literaria— en elegantes y fríos madrigales a la manera de la escuela sevillana. En su afán de escapismo con respecto al desapacible prosaísmo burgués se impacienta con enjaularse sólo en la ladera del esteticismo[42]. Es así que recorre también otras vías no del todo independientes entre ellas: la vía arrabalera de los 'malos poemas' con sus 'trivialidades y malsonancias' —con estas palabras Machado se refiere a su creación más rupturista, *El mal poema*, en una irónica palinodia incluida en una carta abierta dirigida a Juan Ramón Jiménez [1981, 166-168]— y la vía de un exotismo engendrado por una otredad interna —la lírica popular—, la cual en el sendero de la *brevitas* va de la mano de otro exotismo, engendrado por la otredad externa del *haiku*, forma cultivada por los modernistas con la misma función desautomatizadora que la copla y en la que Machado se ejercita por lo menos un par de veces. No hay pugna, pues, entre popularismo y modernismo, representando el primer término una de las posibles facetas de la disidencia marcada por el segundo: representando, en puridad, una retro-vanguardia[43]. No hay

---

[42] A esta faceta de su creación dedica el apartado de *La guerra literaria* titulado *Génesis de un libro*, donde abre las puertas de su taller para que los lectores se percaten de sus técnicas poéticas, ejemplificadas mediante *Apolo. Teatro pictórico* (1911). Se trata de una colección de sonetos concebidos como *ekphrasis* verbal de formas visuales, a la que Machado define como «flor de estudio y de cultura, grata quizás únicamente a los que conocen bien y saben amar las grandes obras de mundial renombre a que se refiere» [1981, 119]. Estas 'pinturas a pluma' o bien 'poesías a pincel' son muestra de una, típicamente modernista, sensibilidad interartística, y de recursos técnicos asimismo típicamente modernistas, tales como la sinestesía y el fonosimbolismo.

[43] No es intranscendente el hecho de que el verdadero bautizo poético de nuestro poeta, acontecido en 1899 en su 'celda' parisina tras la súbita epifanía de una nueva manera de estilización poética, conlleva —rememorará él mismo en 1938— la superación tan sólo de una de las dos vertientes de su prehistoria literaria: la cultista y no la popularista: «Podría decir, con cierta aproximada exactitud, que la poesía se me había bajado al corazón, despejándome para siempre el cerebro de imágenes conceptuosas y de músicas clásicas. Adiós al estilo barroco y al ingenio sutilizante y frío. Adiós a la escuela sevillana, de que yo me creía descendiente directo, con toda su resfriada elegancia. Lo que yo escribo ahora no es nada de eso: soy

contradicción entre aristocratismo y popularismo, sino una oposición complementaria que no rebasa el horizonte estético del modernismo, fenómeno envolvente, en absoluto monolítico como demuestra con creces Jiménez [1980] y, a su zaga, Gullón [1971]. Testigo principal (como él mismo se define) del movimiento que nos ocupa, Jiménez dice que «[...] en nuestro modernismo español fue y es muy importante el elemento popular, tan rico en dichos poetas y tan dentro de varios de nosotros —Miguel de Unamuno, Antonio Machado, J. R. J., Moreno Villa, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y otros—, aunque con sentido tan diferente en cada uno» [1980, 144-145]. Y en cuanto a Machado, enfoca el carácter integrador de su simbolismo modernista, salpicado de dejos populares y cultos a la vez [1980, 149]. Dice ahora Jorge Guillén: «He aquí un caso más de cómo los caudales más diversos enriquecen sin contradicción el tesoro íntimo del hombre. Castiza y forastera afírmase la progenie de Manuel Machado: la copla andaluza y la balada de Verlaine: pena negra, rasgueo de vihuela, aguda celeridad de dardo, por una parte, y por otra, vaguedad nostálgica y rehilamiento de la voz, en las notaciones de lo fugitivo [...]» [1922]. Mas convendrá acudir al mismo Machado, quien se autorretrata entre lo *chic* y lo torero:

> Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—,
> Con Montmartre y con la Macarena comulgo...
> («Retrato», *El mal poema*)

Y en *El 98 y yo* (1945) subraya la complementariedad del popularismo con respecto a otras fuerzas estéticas en el combate de su generación contra la 'mala literatura': «De la misma mala literatura que

---

yo, mi propia alma» [1940, 58-59]. Viceversa, en cuanto a las 'coplillas al estilo popular' las define «lo más original que destilaba mi por entonces casi infatigable pluma» [1940, 37]. En 1944, en la *Estafeta literaria* insiste: «Pasé muchos años buscándome sin hallarme. Buscándome a través de clásicos y de románticos, y, ya casi en la madurez, recién cumplidos los treinta, me encontré un día, en París, con el poeta más español y más andaluz de mi tiempo. Era yo mismo» [1967, 218-219]. De hecho, la vena popular es, en él, inmarcesible, rescatada por los libros de la madurez desde los comienzos premodernistas de *Tristes y alegres*.

habíamos combatido —y derrotado— los del 98, me refugiaba yo, encantado, en la poesía popular de mi Andalucía particularmente y, en general, de toda España» [1967, 53]. Al respecto, aprovechamos las palabras con las que López Estrada se refiere a la intención de modernidad de la poesía machadiana medievalizante: «Manuel se encuentra en el campo que hizo de la tradición bandera de combate» [1977, 148][44].

Cumple ahora decir que el popularismo machadiano con su articulación andaluza y flamenca se configura como una opción estética doblemente a contracorriente. De hecho, si por un lado es ingrediente de una estrategia dirigida a contrapuntear la mala literatura en uso, por el otro lado choca con la prevalente orientación ideológica de la élite intelectual, lo que nos invita a reanudar la cuestión del noventayochismo de Machado. En efecto, si bien es cierto que Unamuno rescata, al reformarlo, el concepto de tradición, sin embargo es bien firme, junto con sus correligionarios noventayochistas (a excepción de Antonio Machado), en estigmatizar aquella 'quincalla meridional' [Ortega y Gasset 1984, 232] en cuyos angostos márgenes tanto el costumbrismo romántico como la Restauración habían quintaesenciado la identidad española[45]. Responsable de una *autoghettizzazione* identitaria, el meridionalismo no puede encontrar aliados en una intelectualidad proclive a fundamentar su ímpetu de regeneración en una ideología europeísta. En el caso de los del 98,

---

[44] Sobre la función innovadora del pasado literario en Machado y más en general en el Modernismo interviene también Rogelio Reyes Cano: «Una de las grandes virtudes del Modernismo es precisamente esta capacidad de que hace gala con frecuencia para seguir dotando de virtualidad poética a temas y formas tradicionales sin vulnerar las exigencias de la sensibilidad moderna» [1975, 186].

[45] Desde Finlandia, Angel Ganivet escribe a su familia en 1896: «No hay más español que yo y una doña Juanita que dicen es española y canta y baila en el teatro. Como yo no he de ir, no sé lo que será pero quizá será una bailaora flamenca, pues esta plaga está extendida por todo el globo» [1967, 271-271]. En *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), Pío Baroja manifiesta una vigorosa actitud antiflamenca. En un pasaje hilarante, deconstruye con tono irrisorio los estereotipos de la 'juerga' flamenca: «Quería transformarme en un andaluz flamenco, en un andaluz agitanado. Entrar en una de estas tiendas de montañés a tomar pescado frito y a beber vino blanco, ver cómo patea sobre una mesa una muchachita pálida y expresiva, con ojeras moradas y piel de color de lagarto; tener el gran placer de estar palmo-

por tanto, más que de anticasticismo hay que hablar de antiandalucismo y más aún de antiflamenquismo, siendo la España gitano-andaluza la realidad más insumisa a la instancia de internacionalización, en tanto que enarbolada como estandarte de la hispanidad. Por lo que concierne a su inclinación flamenca, pues, a Machado no es dable experimentar en el contexto generacional ningún tipo de gregarismo, pudiendo más bien conectar con algún que otro compinche modernista (Rueda, Darío, Reina, Villaespesa, Sánchez Rodríguez) y con una cantera harto rica de antecedentes, representada por Augusto Ferrán, Ventura Ruiz Aguilera, Melchor de Palau, Luis Montoto, etc., junto con los cuales alimenta la hueste de poetas que a lo largo de los siglos nutre esa 'veta perenne' de la literatura española que llamamos popularismo, cuyos puntos cenitales se suelen in-

teando una noche entera, mientras un galafate del muelle canta una canción de la *maresita* muerta y del *simenterio*; oír a un chatillo, con los tufos sobre las orejas y el calañés hacia la nariz, rasgueando la guitarra; ver a un hombre gordo contoneándose marcando el trasero y moviendo las nalguitas, y hacer coro a la gente que grita *olé* y *ay tu mare* y *ezo é*; esas eran mis aspiraciones» [1997, 130]. Eugenio Noel desidealiza el flamenco y la corrida al considerarlos responsables de la degeneración nacional, en tanto que expresiones de la inclinación popular a la indiferencia y a la diversión. A propósito de los gitanos, en 1913 afirma que «una vasta simpatía envuelve esta raza vagabunda, poderosa sobre todo encomio é indomable, de cuya basura é inteligencia emotiva ha salido esa peste horrible que llamo flamenquismo» [s.a., 107]. La cruzada anticostumbrista emprendida por Noel en una época de exaltación taurina y flamenca recibe el consenso de Unamuno, que le reconoce el valor del idealismo quijotesco: «[...] levanta el ánimo [...] ver a un hombre que convencido de que es un mal grandísimo lo que otros estiman un honesto esparcimiento, se apresta a combatirlo con toda su alma: reconforta el corazón ver que aún no se ha desvanecido el alma de Don Quijote» [1972b, 84]. El propagandismo antiflamenco de Noel es asimismo apoyado por Azorín: «Sigamos con interés —en lo que tienen de laudables— las propagandas de Eugenio Noel. Combatamos el flamenquismo; continuemos la obra de Jovellanos y de Cadalso. Si invocamos la tradición, he aquí una bella tradición. Pongamos nuestros ojos, no en el héroe de un deporte inhumano, sino en el héroe por la ciencia, en el héroe por el progreso» [1957, 168]. A su vez, Ortega y Gasset asevera: « [...] el retorno a lo andaluz si aconteciera —implicará una visión de Andalucía completamente distinta a la que tuvieron nuestros padres y abuelos. No hay probabilidad de que nos vuelva a conmover el 'cante hondo', ni la 'bailaora', ni el contrabandista, ni la presunta alegría meridional. Toda esta quincalla meridional nos enoja y fastidia» [1984, 232].

dividuar en Lope y en Lorca. Con estas dos cimas nuestro autor es susceptible de comparación tanto en vía analógica como diferencial. En efecto, si conformista y 'mercantil' es el móvil del quehacer de Lope, quien acude a la cultura popular como '*poeta de pane lucrando*', contracultural es el móvil del quehacer de Machado, quien acude a ella no ya por su 'reconocibilidad', sino por su 'sorpresividad'. Lope no tiene empacho en apuntar a la comercialización de su teatro ('mercadería vendible', Cervantes *dixit*) y, si bien *ob torto collo*, edifica toda su poética dramática en la ecuación gusto/justo. Viceversa, Machado niega su complicidad con la canonización del gusto del público, cuya perversión —declara en *La Libertad* en 1923— es el único peligro que trata de prevenir [1967, 229]. Si Lope quiere darle gusto al 'vulgo', entidad bárbara e ignorante que sin embargo paga las comedias, Machado rehúye el 'vulgo' conservador, que considera una 'cosa detestable' [1981, 184], a cuyo pésimo gusto no hay que halagarle, sino domarle y corregirle [1974, 101]; y rehúye también al 'público', al hombre-masa diríamos nosotros, al conformista a quien, cuna del sentido común, considera una 'cosa lamentable': «Al público se le encierra, se le encajona, se le ordena, se le acarrea, se le señala la entrada y la salida, se le marca la hora. Y, sobre todo, se le cobra». La única salvedad la hace con el 'pueblo', al que considera una 'cosa respetable' [1981, 184].

Mutadis mutandis, en todo ello —idea presentista de la tradición; uso contracultural de la cultura popular; rechazo de la lógica comercial; menosprecio del público burgués; respeto del público-pueblo— Machado parece coincidir con Lorca, de quien recordamos la crítica del teatro convertido en una 'finanza', en el Prólogo de la *Zapatera prodigiosa*, y del público burgués, a quien repudia en la «Advertencia» de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* para favorecer a la 'gente sencilla'.

Añádase, por supuesto, la declinación flamenca del popularismo, a cuyo propósito no han faltado críticos que ven en el poema del *Cante hondo* del sevillano no sólo una mera prelación cronológica con respecto al *Poema del cante jondo* del granadino, sino también una función de abrecaminos, sembrando fecunda semilla. Es esta la opinión, entre otros, de Juan Chabás[46], Max Aub[47], Gerardo Diego[48], José Moreno Villa[49], Díaz-Plaja[50] y Anselmo González Climent, quien observa que sólo diez años separan la publicación de la

primera obra y la redacción de la segunda, «acaso, diríamos, el tiempo necesario para que la 'h' indecisa de Machado se convirtiera en la 'j' valiente de Lorca» [1961, 31]. En cambio Cernuda, aún admitiendo una línea de continuidad entre Machado y Lorca, ve entre los dos poetas la intermediación de Moreno Villa:

> Moreno Villa puede, sin riesgo grave para su poesía, aceptar de Manuel Machado algo que por lo demás estaba difuso en el propio aire andaluz que respiró desde su infancia: el giro gracioso, el desplante ingenioso, el recuerdo de un ritmo o de una frase folklórica. Eso es tanto más necesario subrayarlo cuanto que probablemente la poesía de Moreno Villa fue el puente por donde dicha tendencia poética pasa a Federico García Lorca y Rafael Alberti [...] [1972, 131].

Mas la red de vasos comunicantes no se limita al tema o estilema flamenco, interesando también un mecanismo poético estructural

---

[46] «*Cante hondo* viene a ser precedente de cierto gusto por el modo popular que existe en poetas nuevos de tan elegante sensibilidad como Federico García Lorca [...]» [1924, 290].

[47] «Como tantos modernistas, de cuya escuela es el mejor representante del momento, creía que la poesía es 'lo inefable' —al igual que Antonio Espina, que Federico García Lorca, a quienes, en parte, anuncia—.» [1969, 59-60].

[48] Al señalar la función progenitora de los dos Manueles en la renovación de la lírica —Machado en cuanto a la poesía, Falla en cuanto a la música— Diego afirma: «Los que vinieron detrás se lo encontraron todo hecho. Empezando por el propio Antonio, el grave y profundo hermano, primer alumno en son y vibración del Machado mayor. Y siguiendo por los Fernandos, Federicos y Rafaeles de veinte y treinta años después. Todo, se entiende, en achaques de poesía aristocráticamente popular, no documental al pie de la letra, ni torpemente y sin gracia imitada, sino vivida y renacida de la entraña misma biológica» [1974, 102-103]. El propio Machado aprecia en Falla la función que él mismo ha desempeñado en el ámbito poético: «Sólo él / hizo al mundo entero admirar / lo que entendíamos pocos / amantes sabios y locos / de poesía popular» («Resuena Falla»).

[49] «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo, y es leal confesarlo aun en estas horas que no son las más amables para su memoria» [1976, 125].

[50] «Antes que Federico García Lorca inventase la 'Andalucía del llanto', el juego fúnebre del duende y el misterio, ya Manuel Machado nos había enseñado la temblorosa verdad de la pena andaluza» [1978, 23].

que, según observa Díaz-Plaja con respecto a Machado, consiste en un decir campanillero y alegre por debajo del cual se anida la pena: «La realidad profunda está agazapada bajo la apariencia alegre. [...] No. No podemos fiarnos de las apariencias brillantes de ese andalucismo sonoro que tantas veces lleva, bajo los ringorrangos del baile, fulgores de lágrima» [1978, 22-23]. Ya lo había notado un crítico siempre tan avisado como Cansinos Assens: «Manuel Machado es el poeta de la gracia [...] hace rimas pequeñitas, infantiles, de las cosas más graves y tenebrosas» [1916, 185]. 'Gracia' y 'hondura' y 'ligereza' y 'gravedad' son los términos antitéticos con los que Gerardo Diego [1774] y Dámaso Alonso [1988b], respectivamente, se refieren a la poesía de Machado. Asimismo Emilio Barón ve en la ligereza machadiana no ya insustancialidad, ausencia de profundidad, sino la intención de tomar con humor e ironía sus desengaños, de no explayarse en el relato de su dolor, dejando constancia del mismo en un tono festivo y burlón, suprimiendo la autocompasión y todo acento patético [1984, 22-23]. Como indica el título de su primer libro (*Tristes y alegres*), las dos notas esenciales de la poesía de Machado son, sigue Barón, «tristeza de lo dicho y alegría en el decir; cuento triste y canto alegre» [1984, 33]. El mismo Machado dice: «[...] / he sabido poner en la alegría / el ajenjo de la melancolía, / y sé también sufrir alegremente. / [...] / me anego en risa, disimulo el llanto...» («Rima», *Phoenix*). Pues bien, en una parte muy amplia del *corpus* lorquiano es dable apreciar parejo mecanismo, que el mismo Díaz-Plaja rotula, como veremos, 'sabotaje poético' y que aprovecha los recursos de la lírica infantil y popular (retahílas, jitanjáforas, etc.), lo que da lugar a un polifacetismo lingüístico y estilístico que en Machado no desdeña, además, el registro conversacional, como se evidencia en *El mal poema*. Al bagaje de las analogías entre los dos poetas hay que sumarle, en fin, el interés por el espacio urbano que, tardío en adquirir carta de naturaleza en la creación poética, paraleliza, salvando muchas distancias, *El mal poema* y *Poeta en Nueva York*, según observa Riera [1986]. En cuanto a la sintonización de la primeriza lírica lorquiana con un rasgo estilístico, la acumulación metabólica, «de hondísimas raíces manuelmachadianas», remitimos a Chicharro, en cuya opinión «no cabe la menor duda de que Federico García Lorca encontró su voz leyendo a Manuel Machado» [1994, 210].

En varios puntos, pues, nos parece que el granadino coincide con el sevillano, de quien sin embargo difiere en varios otros, para empezar en su afán progresista. Recuérdese la empresa de la Barraca, teatro universitario que, enmarcado en la política cultural del gobierno de la segunda República basada en la instancia de la descentralización de la cultura, es ideado en función de la representación de los clásicos españoles «por todos los caminos de España», con especial proyección hacia el público iletrado, aldeano y pueblerino, a quien devolver con un fin educativo, y no comercial, el teatro «que se le ha hurtado vergonzosamente»[51]. No se trata, esta vez, de nutrir de *humus* folklórico su propia inspiración, sino de poner al servicio del desarrollo cultural del 'pueblo' medios expresivos particularmente aptos para este fin en tanto que popularmente connotados (Lope de Vega *docet* y, así, el círculo se cierra). Con esta postura no armonizan las siguientes palabras de Machado, que demuestran desatender el magisterio reformador del 'adorable y adorado' Giner de los Ríos:

> Este hombre que sabe las cosas del campo me admira. Y, sin duda, yo le parezco a él un completo necio, pues de asunto tan importante estoy del todo en ayunas y apenas distingo una encina de un olivo. Y, en verdad, a cambio de sus conocimientos positivos y tan útiles para la vida y aun para el recreo de la humanidad, ¿qué podría yo enseñarle? ¿Filosofía? La mía es de inquietud y de oscuridad. ¿Litera-

---

[51] Sobre las coordenadas en las que se edifica la empresa de la Barraca —la vuelta a la tradición teatral como vehículo de concienciación del 'público ingenuo'— abundan las declaraciones lorquianas. Basten las siguientes: «El teatro es uno de lo más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar y adormecer una nación entera» [1994e, 428]. «Hay un solo público que hemos podido comprobar que no es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias, o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia» [1994c, 615-616].

> tura? La mejor no vale el natural. Y, además, ahí tiene los grandes artistas pasados, y no le sobra tiempo para leerlos. ¿Política? Si él es el rey en sus tierras. ¿A qué otro partido podrá pertenecer? ¿Historia? ¿De cómo se han ido fastidiando y cayendo los hombres, las familias, los pueblos? ¿Esa gran carnicería humana? ¿Lenguas?... Además, yo no sé nada bien sabido. (Y Sócrates mismo no supo más.) A este no le inquieta el ir aprendiendo cosas que al fin y al cabo no llegan a saberse bien. Además, hartas inquietudes le da el mirar al cielo cuando se levanta o se acuesta [1981, 184-185][52].

Además, Machado difiere de Lorca por mor del prevalente carácter mimético, que no re-creativo, de su popularismo literario. En efecto, si el sevillano trata de confundirse con el coplero anónimo, el granadino está bien lejos de 'suicidarse artísticamente', que dijera Cansinos Assens. No se convierte en 'cantaor', sino que lo atrae a sí. No se las da de letrista, sino que tematiza o incorpora el 'cante' en plena libertad creativa, tratando, eso sí, de adueñarse de sus 'últimas esencias' [1984a, I, 71]. Es bien sabido que a Lorca le molesta el mito de su gitanería, siendo los gitanos —no se cansa de declarar— nada más que un tema literario[53]. Viceversa, como ya vimos, en uno de sus autorretratos Machado se jacta de gitano, gitano *honoris causa*, precisa Gerardo Diego, «consecuencia de su salero, de su relativa informalidad, de su aroma a poeta y a sevillano» [1974, 154][54].

---

[52] Como observan Miró [1974, 18] y Allegra [1982, 194-196], la línea institucionalista se puede detectar en *Tristes y alegres* al lado de motivos premodernistas y popularistas, por ejemplo en «Al día», himno al cuarto estado.

[53] Lo dice primeramente en una carta a Guillén de 1926, cuando el *Romancero gitano*, inédito aún, ya es conocido gracias a lecturas públicas y a la aparición en revistas de algunas de sus partes. Tachado de costumbrismo por Dalí, lo repite en una entrevista de 1928 y luego en una *Nota autobiográfica* de 1929, donde reivindica la riqueza temática de su obra y niega la centralidad del gitanismo, desplazado ahora bajo el empuje de la experiencia americana, portadora de una innovación poética (salvo declarar en 1932: «'Ellos', los gitanos, son los que me han inspirado mi mejor obra […]: el *Romancero*. Es de todas la que más me satisface. Quizá la única a la que no encuentro fallos», Morla Lynch 1957, 318-319].

[54] Otra comparación en vía diferencial atañe, más dramáticamente, al recorrido existencial de los dos poetas: mientras que en agosto de 1936 Machado «se puso al servicio de Falange», como certifica Juan Pujol [Carballo Pizcazo 1967, 30], en el mismo mes y por mano de la misma Falange Lorca encuentra, demasiado prematuramente, la muerte.

En el plano de la afición al 'cante' hay, entre los dos poetas, puntos de intersección que van más allá de la creación artística: el 22 de junio de 1935 coinciden en apoyar un festival de danza al Teatro Español de Madrid, cuya renta está destinada a financiar la publicación de *Arte y artistas flamencos* di Fernando el de Triana [Laffranque 1988, 459]. Y, frecuentadores de 'juergas' flamencas, ambos experimentan el embrujo de aquel no sé qué que Machado llama '*quid divinum*' y Lorca 'duende'.

En el entramado de las afinidades caben algunas hebras de lo que se configura como una macro-idea machadiana: la 'personalidad'. De ambos poetas andaluces los amigos recuerdan el gracejo, la capacidad comunicativa, la sabiduría actorial, la fuerza autointerpretativa, confiada no sólo a la maestría de la voz, sino también a la del gesto, diestro en acompasar el ritmo versal. Si Machado, dice Diego, «movía las manos manejando el verso con gracia infusa» [1975, 22], Lorca, 'el último juglar' como le llamaban sus contertulios, «muy expresivo en su habla, se ayudaba de movimientos de manos bastante marcados, pero habituales en el español medio. Me decía una vez Ramón Gómez de la Serna que el secreto de la expresividad de Federico radicaba en sus manos. En cuanto la palabra salía de su boca, decía Ramón, Federico la cogía con las manos, la distendía, la modulaba, dándole nuevos sonidos» [Francisco García Lorca 1990, 64].

Empero entre ellos no debieron de llevarse muy bien. Aun no disparando a quemarropa, en sus reseñas teatrales Machado no le ahorra críticas a Lorca al cuestionar un rasgo que reputa básico de su teatro, independientemente del valor de cada obra: el hecho de configurarse, no ya como 'poesía dramática', sino como 'teatro poético', que, como aclarará con posible alusión al mismo Lorca en un artículo publicado en 1943 en *Sí*, el suplemento de *Arriba*, «no es otra cosa que la aplicación absurda del lirismo a la dramática». Y agrega: «el poeta lírico y el dramático siguen procesos diametralmente opuestos para su obra. El lírico sintetiza y quintaesencia; el dramático analiza y desarrolla». Ahora bien, dicha confusión entre la poesía lírica y la dramática, «en la que por cierto no cayeron nunca nuestros autores del Siglo de Oro, ni aún los románticos del siglo XIX» [1943], Machado la observa en las tres piezas lorquianas que reseña en *La Libertad*, respectivamente en 1920, en 1927 y en 1933, las cuales resultan así apareadas no obstante la reconocida disparidad de su nivel: *El maleficio de la*

mariposa («una cosa hecha para ser escuchada con respeto..., que no supo hacerse respetar»), *Mariana Pineda* (obra embebida de la «vena poética popular, tan llena y graciosa en Lorca») y *Bodas de sangre* («'tragedia popular' de encendidas pasiones y hondas raíces humanas»). Hay más, en 1944 el sevillano omite nombrar a Lorca al contabilizar los pocos autores que, en su opinión, se salvan de las vanguardias: «Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso..., quizá alguno más» [1967, 233]: por muy elocuente que sea, ¡vaya omisión!, aun considerando su adhesión al régimen.

A su vez, el granadino se limita a nombrar a Machado en *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'* para reprocharle precisamente su mimetismo popular[55]. A la altura de esta conferencia, 1922, no se puede pensar en una *damnatio memoriae* del sevillano, puesto que, si bien el 'buen burgués' ya ha desalojado en él a Manolo, el anarquista bohemio, Don Manuel está todavía por llegar. Mas este es otro cantar.

VII.2. LA GITANA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Como el lector habrá notado, el hilo que hilvana nuestro viaje a lo largo de una posible contrahistoria popularista de la literatura española es el tema de la *absentia amantis* tal como se cristaliza en el género popular de la canción de mujer. Diestro sumo en relacionar umbilicalmente lo culto y lo popular, lo personal y lo tradicional, Lorca no se substrae, en el «Romance sonámbulo» (*Romancero gitano*), a este patrón, si bien variándolo e interpolándolo:

---

[55] Curiosamente, Lorca ni siquiera cita, en ningún lugar de su producción teórica, a Antonio Machado y Alvarez, que sin embargo es lícito suponer que conociera, si se considera: 1) el hecho de que 'Demófilo' constituye el antecedente más inmediato de sus intereses flamencológicos; 2) el amplio y asiduo consumo lorquiano de fuentes cancionísticas, tanto musicales como literarias; 3) el constante reenvío a los resultados cognoscitivos del folklorista por parte de Pedrell en su *Cancionero musical popular español*, que representa para Lorca una especie de breviario del que no se separa nunca; 4) la equivalencia metafórica y terminológica entre 'Demófilo' y el poeta en sus discursos sobre el 'cante', que los involucra en una sensible relación de consanguineidad.

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura,
ella sueña en su baranda
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Compadre, quiero cambiar,
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No veis la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carambano de luna,
la sostiene sobre el agua.

La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos,
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.
[1998b, 147-149]

En los dos primeros movimientos del romance un narrador heterodiegético proporciona una caracterización situacional: una mujer ('ella') ubicada en altas barandas[56] es captada en un estado de ensueño. Todas las coordenadas tempoespaciales son portadoras de señales nefastas: en un arco temporal de la noche al amanecer

Bajo la luna gitana
[...]
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba

se destaca un anti-*locus amoenus* perfilado con inequívocas pinceladas: el viento, la vegetación, la montaña y el mar, que en los primeros versos son elementos estáticos de un orden cósmico:

Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
Y el caballo en la montaña

en el segundo movimiento se animan, se vuelven agresivos y confunden su estatuto: las ramas de la higuera frotan el viento con su lija; el monte, animalizado, eriza sus pitas agrias como un gato garduño[57];

[56] Motivo que evoca los versos del *Romance de Santa Catalina* «por las barandas del cielo / se pasea una zagala».

[57] Se trata de un granadinismo que, como dicen Allen Josephs e Juan Caballero, «se refiere a un gato parecido al lince pero de aspecto más doméstico. Tiene fama de saltar tapias y comer gallinas. Según Molina Fajardo también se emplea para referir-

la mar se devela amarga. En esta pintura figurativa pero antinaturalista el color rebasa sus contornos reales y es así que la vegetación cede su verde al viento —«Verde viento, verdes ramas»— y el verde del agua colorea el cuerpo de la mujer tal y como la fría plata de la luna sus ojos:

[...]
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
[...]
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Ampliamente argumentata por De Paepe [1986], la sugerencia acuática en el cromatismo misterioso de la mujer[58] no impide que a su cutis verde se le pueda atribuir un valor referencial, remitiendo a la piel aceitunada de los gitanos[59], como sugeriría la siguiente copla popular, que según Juan Ramón Jiménez [1959, 35] constituye un posible hipotexto del romance lorquiano, lo que aparece corroborado por la coincidencia no sólo del verso incipitario, sino también de los motivos de la luna en los ojos y del pelo:

Verde que te quiero verde
del color de la aceituna

---

se a una mujer poco agradable: "Esta se parece a un gato garduño"» [en Federico García Lorca 1986, 235, nota 19].

[58] En «Historietas del viento, I», cuyo eje temático es la metamorfosis cromática del viento como efecto del contagio ejercido sobre él por algunos elementos de la naturaleza, el verde le es transmitido por el río.

[59] En una entrevista Lorca dice que «El flamenco es [...] para cuatro tíos locos, para cuatro poetas como yo, y para los gitanos verdes, para borrachos y otra gente de mal vivir» [cit. en Rodrigo 1975, 320-321] y en otra sede define a la Niña de los Peines «Verde máscara gitana a quien el duende pone mejillas temblonas de muchacha recién besada» [2000a, 121]. Al retratar al mismo Lorca, Alberti dice que «Tenía la piel morena, rebajada por un 'verde aceituna', término comparativo éste que se emplea mucho por Andalucía, la tierra española más rica en olivares» [1999, 19]. Véase ahora, la siguiente copla: «Por un morenico /de color verde, / ¿cuál es la fogosa / que no se pierde?».

con el pelo derramado
y los ojos con la luna[60].

Sin embargo, al verde lorquiano, como a toda su paleta, hay que reconocerle no sólo un valor descriptivo sino sobre todo simbólico, que en este caso posee una connotación negativa, alusiva a la frustración y a la muerte, y no sólo por una acostumbrada opción simbólica lorquiana, como cualquier lector mínimamente enterado sabe[61], sino

[60] También *El pajarito verde* del mismo Jiménez —«Verde es la niña, tiene / verdes ojos, pelo verde / [...]»— presenta varias coincidencias con el romance lorquiano, como observa Díaz-Plaja 1948, 136. Según Hernández, «No parece creíble la tradicionalidad de la copla que Juan Ramón Jiménez señaló como fuente del hallazgo lorquiano [...] no tengo noticia de que conste en ningún cancionero y más bien parece obra de un imitador que hubiera ya leído el «Romance sonámbulo»» [2006, 87].

[61] Baste con rastrear de manera rapsódica otros lugares textuales. De buenas a primeras, se nos ocurre el espejo verde de «Café cantante» (*Poema del cante jondo*), donde se desdobla, amplificándose, la imagen de la 'cantaora' que sostiene una conversación con la muerte: es el *speculum mortis*. El eco visivo de la muerte. Se nos ocurre también el limón verde que en «Adelina de paseo» (*Canciones*) representa el amor irrealizable al igual que en la siguiente copla popular: «Yo tiré un limón por alto / Por ver si coloreaba; / Subió verde y bajó verde, / Mi pena se redoblaba»: aquí se escenifica el amor no realizado ('limón verde') que el sujeto poético quisiera satisfacer («Yo tiré […] / por ver si coloreaba»), cuya mortificación («subió verde y bajó verde») alimenta la pena. La muerte se define como 'lo alto, verde, frío' en «En la muerte de José de Ciria y Escalante» (*Sonetos*), indicando posiblemente lo verde el deshacimiento de la materia, tal como ocurre en *Mística de amor infinito y de abandono dulce*, donde la muerte convierte todos los elementos en 'restos verdes'. La asociación del verde al frío y a la luz espectral de la luna que se observa en nuestro romance figura también en «La luna asoma» (*Canciones*): «Nadie come naranjas / bajo la luna llena. / Es preciso comer, / fruta verde y helada». Recuérdese que del inquietante toreo 'lunar' de Belmonte, Lorca dice que «cambia la alegría del sol por una verde y dramática luz de gas» [1994e, 378]. Coherentemente, en el «Romance sonámbulo» «[...] bajo la luz nocturna y lunar *verde*, aplicado a la gitana, equivaldría entonces a 'lívida', con el entumecimiento de la muerte» [Hernández 2006, 87]. En el mismo *Romancero gitano*, la Anunciación por boca de San Gabriel está salpicada de premoniciones de la pasión de Cristo, entre las cuales: «Tres balas de almendra verde / tiemblan en su vocecita». No cabe duda de que en otros lugares textuales el simbolismo del verde adquiere un signo positivo, indicando vida, plenitud amorosa y sexualidad por ser dicho color propio del mundo vegetal en su momento de renovación. Piénsese en la licenciosa fiesta de San Juan el Verde, de la que hablamos en el capítulo anterior y que parece ser representada en la lorquiana «Las gentes iban y

más precisamente por tratarse del color del mar-muerte[62]. La bisemia simbólica del mar en el universo lorquiano lo dota tanto de un valor luctuoso, según el dictamen del 'mar del morir' de Jorge Manrique[63], como de un valor vitalista, en virtud de su apertura y de la intemporalidad que le otorga su movimiento perpetuo[64]. Es así que la imagen del mar inmóvil significa, como toda agua estancada, el fin de la vida y su negación, tal como ocurre, repectivamente, en «Asesinato» (*Poeta en Nueva York)* —«Y el mar deja de moverse»— y en «Arco de lu-

---

el otoño venía» (*Canciones*): «Las gentes / iban a lo verde. Llevaban gallos / y guitarras alegres. / Por el reino / de las simientes. / El río soñaba, / corría la fuente. / ¡Salta, / corazón caliente!». En «A Irene García (criada)» (*Canciones*) la exhortación al goce de la vida antes de que el tiempo devorador (simbolizado por el correr del agua) cause su aniquilación (simbolizada por la lluvia y la nieve) se sirve del vehículo simbólico del 'baile sobre lo verde': «¡Irene! / Luego vendrán las lluvias / y las nieves. / Baila sobre lo verde. / [...] / ¡Ay cómo corre el agua! / ¡Ay mi corazón!». En «Nu» (*Canciones*) la construcción metafórica basada en un ingrediente taurino, orientada a indicar vigor y fecundidad, resulta amplificada por su connotación cromática: «Roja y verde, eché a tu cuerpo / la capa de mi talento». Y en *La casa de Bernarda Alba*, Adela rechaza el luto para vestirse de verde. Todo un semantismo vital y erótico, pues, que se desliza hacia una acepción negativa (obscenidad) si es asociado a la vejez, como ocurre en «Preciosa y el aire», donde frente a la amenaza de ese viejo sátiro que es el viento-hombrón (sus dedos son 'antiguos'), el narrador exclama: «¡Preciosa, corre, Preciosa / que te coge el viento verde!».

[62] Salvador invoca, además, el más común simbolismo del color verde frente al núcleo temático del romance: la esperanza primero y la esperanza desatada en desesperación y tragedia después [1980, 35]. Lo mismo ocurre en otra 'sinfonía en verde', la de la rima duodécima de Bécquer, donde los ojos de otra 'niña' son 'verdes como el mar', color definido más precisamente como propio 'del que espera'.

[63] El mar alude manriquianamente a la muerte en «El regreso» (*Suites*), poema centrado en la aspiración a una forma inmanente de inmortalidad: el eterno retorno, el regreso cíclico al origen de la vida a través de la muerte. Al decir «Quiero morirme siendo / manantial. // Quiero morirme fuera / de la mar», el yo lírico establece una clara simetría opositiva entre manantial (vida)/mar (muerte). En el mismo plano simbólico parece ubicarse el mar en la «Gacela de la huida» (*Diván del Tamarit*), donde el sujeto poético asimismo pretende ignorar la muerte/mar, mas esta vez para dirigirse hacia una forma trascendente de inmortalidad (la vida eterna), en virtud de una 'muerte de luz'. En el mismo *Romancero gitano* véase, por ejemplo, el «Romance de la pena negra», donde el mar representa el fin de la pasión/vida.

[64] A este propósito recuérdese «Mañana» (*Libro de poemas*): «Los árboles que cantan / se troncan y se secan. / Y se tornan llanuras / las montañas serenas. / Mas la canción del agua / es una cosa eterna / […]».

nas» (*Suites)*: «mar sin movimiento». Y es así que en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* la sóla resignación posible frente a la muerte descansa en la conciencia de que todo, hasta lo más vital, posee su finitud: «Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!». Al hablar del «Romance sonámbulo», el mismo Lorca dice que es «interpretado por mucha gente como un romance que expresa el ansia de Granada por el mar [...]. Es así, pero también es otra cosa» [1994b, 362]. A nuestro parecer, es otra cosa: la connotación 'amarga' del mar parece no dejar lugar a dudas acerca de su semantismo negativo, que lo entronca con esa agua estancada del aljibe donde se ahogará la 'niña amarga', que de momento, en estas dos primeras secciones del romance, se limita a tener una visión premonitoria de su muerte. Discrepamos, pues, de quienes piensan que la mujer está muerta ya a partir del comienzo del romance, puesto que en la primera sección 'ella sueña en su baranda' y en la segunda 'sigue en su baranda' y lo sonámbulo —ese estado de ceguera para con la realidad externa, pero de vista ulterior— es «umbral de la muerte, antes de la caída definitiva» [García-Posada 1988, 122]. Por lo tanto, el romance se estructura, en nuestra opinión, en dos fases: la primera liminal, preñada de resonancias premonitorias de la segunda, terminal. El contagio de la muerte en la pre-muerte del sonambulismo hace que se irradie sobre él su cromatismo. El binomio sonambulismo-muerte bajo la insignia simbólica de lo verde-verde ha desplazado la vida con su insignia realista de lo fresco-negro, contraposición confiada a los versos:

> Verde carne, pelo verde
> [...]
> cara fresca, negro pelo
> [...]
> verde carne, pelo verde

que evocan a la joven gitana, respectivamente, como muerta, en vida y muerta. «Ese verso reiterado 'verde carne, pelo verde' es presagio primero y trágica realidad después», observa oportunamente Salvador [1980, 25]. En el *incipit* del romance, pues, la gitana parece encontrarse en ese limbo que separa la vigilia del sueño/muerte, que dijera Bécquer, donde una luz diferente de la natural alumbra un mundo de visiones internas.

Siguiendo con el haz de premoniciones que principian el romance, un campo semántico asimismo negativo se puede atribuir a la luna, índice de muerte en el paisaje simbólico lorquiano, con la excepción, tal vez única, de la «Canción de la madre del Amargo» (*Poema del cante jondo*), donde el astro nocturno indica una muerte no definitiva, rescatada por la resurrección[65]. Hay más: 'con la sombra en la cintura' parece aludir a la 'mitad del camino' de la vida, condición existencial que nuestra 'niña amarga' comparte con el sujeto poético de la «Casida de las palomas oscuras» (*Diván del Tamarit*) —«Y yo que estaba caminando / con la tierra en la cintura»—, con su tocayo Amargo y con Antoñito, personajes, todos estos, cuya trayectoria «no tiene más desembocadura posible que el morir» [Salinas 1961a, 369][66]. En cuanto al viento, en Lorca suele ser objeto, tras las huellas de la mitología clásica (Borea) y de la tradición popular (el 'aire recio'), de un proceso simbólico de virilización y erotización (el viento-hombrón de «Preciosa y el aire»), que aquí, bajo la amenaza de la higuera, adquiere un evidente halo negativo.

La voz del narrador omnisciente alterna con dos voces monologales: una voz masculina que, al invocar a la mujer 'verde' con enfáticas

---

[65] «Luogo della morte, segno del tempo, è dunque normale vedere attribuire alla luna, e specialmente alla luna nera, una potenza malefica» [Durand 1996, 95]. Lorca acoge el significado de la luna como mensajera de muerte en numerosos lugares textuales, de los cuales se omite una muestra que daría lugar a una inacabable serie elencativa. Sobre la configuración simbólica de la luna en su universo cfr., entre otros, Correa 1957; Alvarez de Miranda 1963; Ramos-Gil 1967.

[66] Obsérvese la consonancia con lo que venimos diciendo en «Cruz» (*Poema del Cante Jondo*), donde el «punto final del camino» es representado por la cruz, que «Se mira en la acequia. / (Puntos suspensivos.)»: el agua en la que la cruz se refleja posee una función auxiliar si se interpreta, a la zaga de Flys, como imagen del paso del tiempo [1955, 205-206], o bien una función aumentativa si se interpreta, a la zaga de Correa, como ulterior índice de muerte dado su estancamiento en la acequia [1970, 27], con lo cual la muerte/cruz se desdobla en la muerte/agua. Los puntos suspensivos pueden significar —paralelamente a la luna de la «Canción de la madre del Amargo», a la cual asimismo se asocia la cruz—, «una speranza di vita futura […], che rimane tuttavia a livello di illusione o comunque di incertezza […]» [Profeti 1977, 304]; al contrario, pueden ser interpretados, según la sugerencia de Berenguer Carisomo [1969, 80] y de De Paepe (en Federico García Lorca 1986b, 262, nota 5], como el multiplicarse, en el reflejo acuático, de la imagen de la muerte (la cruz-punto).

palabras de amor —'verde que te quiero verde'— se define come la voz de un amante abocado a un sentimiento no viable, delineándose así, ya a partir de la obertura del romance, el tema de la frustración sentimental y erótica[67]; y una voz femenina, la de la misma mujer verde, quien, al preguntarse «¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?», define su misterioso ensueño como un estado de espera, que, rodeada como está de señales nefastas, se anuncia como desesperada por inútil. Se instala de tal manera una fatal reciprocidad en el incumplimiento del amor, a pesar de la tensión unitiva de ambos protagonistas: como se sabrá a continuación, trátase, por un lado, de un hombre ausente por huidizo y, por otro lado, de una mujer más irrevocablemente ausente por suicida.

En el tercer movimiento desaparece la voz del narrador para dejar paso a un diálogo entre el padre de la mujer y su amante, gitano herido de muerte que por fin ha vuelto desde Cabra[68], deseoso de mudar su vida azarosa por la paz doméstica:

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando
desde los puertos de Cabra.

---

[67] Entre las dos hipótesis interpretativas del verso 'Verde que te quiero verde' señaladas por Francisco García Lorca [1984] —acto de voluntad: 'eres verde porque verde te quiero'; o bien acto de amor: 'te quiero verde porque eres verde'— optamos por la segunda. El crítico sigue precisando que la posible diferencia se establece entre un acto creador: el querer previo de una esencia que se perfecciona en lo encontrado, y un acto de reconocimiento: un querer las cosas por lo que son. En cuanto a la individuación de los interlocutores, descartamos la hipótesis de que se trate del mismo poeta que anuncia el verde de su creación (el romance) según designio de su querer: «hágase el verde porque esa es mi voluntad; o sea, el *Fiat lux* del poema». Pensamos más bien que quien habla es el sujeto poético masculino, cuyo querer se ajusta al ser (verde) de lo querido (la mujer) a pesar de su sino adverso, lo que nos parece encajar en lo fatal del romance. Más que una génesis poética, pues, más que la expresión de una volición creativa, es el anuncio del destino trágico de las *dramatis personae*.

[68] Posiblemente un bandolero, como hace pensar la referencia a Cabra, «zona al sur de la provincia de Córdoba, en el límite con Granada, famosa por su bandolerismo en el siglo XIX» [Federico García Lorca 1986, 236, nota 30].

[...]
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.

Sin embargo, el hombre ha llegado tarde y el padre de la gitana ya no lo puede amparar: igualmente víctima de una discriminación que implica la negación de autonomía ontológica de lo otro, lamenta con eficaz economía verbal: «yo ya no soy yo / ni mi casa es ya mi casa», evocando la siguiente toná:

Yo ya no soy el que era
ni quien solía ser;
que soy un mueble de tristeza
arrimaíto a la paré.
[Rodríguez Marín 1929, nº. 880]

«Lo que tiene esto» —observa Salvador— «es el patetismo de las llegadas tardías, el patetismo de las llegadas cuando las cosas ya no tienen remedio» [1980, 37]. Es así que el joven gitano reclama al menos, antes de morir, subir hasta las altas barandas donde lo espera su amada. Los dos 'compadres' emprenden la subida con toda su desolación a cuestas, dejando un rastro de sangre y de lágrimas, mientras «mil panderos de cristal / herían la madrugada»: he aquí uno de los más socorridos ejemplos de lo misterioso, visionario, atrevido de la metáfora lorquiana, de acuerdo con la misión que el poeta se reconoce de 'sugerir', no definir. Y el misterio es tal para el mismo poeta: «Si me preguntan ustedes por qué digo yo "Mil panderos de cristal herían la madrugada", les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado» [1994b, 362][69].

[69] Aun reconociendo las innegables dificultades hermenéuticas planteadas por los romances lorquianos, Lázaro Carreter [2004] y García-Posada [1988, 55-57] opinan que la lectura irracionalista que de ellos el poeta ofrece en la «[Conferencia-recital del *Romancero gitano*] (1935) no es más que una respuesta defensiva, después de tantos años, a las féroces críticas de conformismo y tradicionalismo que les dirigió Dalí en una carta de 1928 [cfr. Santos Torroella 1978, 98]. No tiene ningún

El único elemento compasivo para con el gitano herido resultan ser, con su temblor, los faroles, cuya forma diminutiva 'farolillos' brinda un «testimonio de la participación íntima del poeta al hecho relatado» [Spitzer 1942, 107, nota 1], como ocurre también en «Sorpresa» del *Poema del cante jondo*. Apreciamos aquí que al intenso cromatismo del romance se añade una dimensión sonora que brota del uso de una metáfora musical —'Mil panderos de cristal'— y del tintineo producido por el temblor de los farolillos de hojalata. Al color que estimula la percepción visiva y al sonido que estimula la percepción acústica se añade, además, el sabor que estimula la percepción gustativa, dando lugar así a una polifonía sensorial muy grata a Lorca, persuadido de que «un poeta tiene que ser profesor de los cinco sentidos corporales [...] en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto» [1984c, 134]. En efecto, el viento deja en la boca un raro gusto de hiel, de menta y de albahaca, elementos que, actuando como agentes cromáticos indirectos, aumentativos de lo verde, representan un terceto simbólico de desamor y muerte[70]. El olor a sangre de un verso anterior («Tu sangre rezuma y huele») completa el retablo de los sentidos, introduciendo además

empacho Lázaro Carreter en depotenciar el carácter misterioso de la metáfora que nos ocupa interpretando los panderos de cristal que hieren la madrugada en el sentido de 'estrellas' al arrimo del verso catorce, que ya nos había informado de que grandes estrellas de escarcha tachonaban el cielo al alba [2001, 48].

[70] Sobre el valor de la albahaca como 'hierba de amor' en la tradición literaria, véase Devoto 1974, 395-414. Un solo ejemplo: «—¿Qué tienes en ese pecho, / que tanto trasmina y huele? / —Albahaca de las Indias, / mata de romero verde». Al mismo tiempo, el lenguaje de las flores de doña Rosita nos autoriza a pensar en ella como 'hierba de desamor': «no te querré mientras viva». Por lo que respecta a la menta, en «Balcón» (*Poema del cante jondo*), donde asimismo figura emparejada con la albahaca, parece poseer un valor sensual —al igual que en la siguiente copla popular: «Compañera mía, / y yo no sé qué tiene / la yerbabuena e tu güertesito / que tan bien me huele» (CFC, 163)—, mas no disociado del presentimiento infausto sugerido por la saeta, canto de la *passio Christi*, el dolor por antonomasia, y por el insistente mirarse de Lola en la alberca, posible alusión a una intención de ahogamiento: otra mujer suicida, aunque en potencia, lo que contrasta con el semblante de viñeta costumbrista del poema, produciendo un verdadero cortocircuito. Hernández ve en el verde fresco y oloroso de la albahaca y de la menta un simbolismo positivo que, al superponerse al simbolismo negativo de la hiel amarga, alude a la fusión imposible de vida y muerte [2006, 88-89].

en el fondo verde del romance el contraste cromático de una pincelada carmín.

Un nuevo diálogo entre el amante y el suegro nos informa de que la mujer ha llevado mucho tiempo esperando («¡Cuántas veces te esperó! /¡Cuánta veces te esperara / [...]»), empero su fin trágico —ahogada, se mece sobre el rostro del aljibe— es confiado al narrador externo, quien, aun eliminando de su campo visivo la reacción emotiva de los dos hombres, no evita un cariz estremecedor al observar la participación de la luna y de la noche, esta última captada al ponerse íntima como una pequeña plaza. De ello desprendemos que, después de una larga espera, la tragedia de la gitana se ha cumplido en un día, acompasado por un ritmo ternario: noche-amanecer-(día)-noche.

Un corte aún más neto se produce en el final abierto al desplazarse la mirada del narrador de los gitanos al agente material de su opresión, que hasta ahora había permanecido entre bastidores: la benemérita, captada en el acto de golpear la puerta de esa casa que ya no puede ser amparo para el gitano perseguido[71]. A la actitud ultrajante

---

[71] El enfrentamiento de los héroes gitanos con los negros tricornios de la guardia civil es una elección temática que Menéndez Pidal rehúsa, juzgándola propia de romances plebeyos forjados en la «época decaída y pobre de la poesía popular» por recitadores callejeros y pliegos de cordel. Eludiendo el anatema lanzado por Meléndez Valdés contra los romanzones consagrados a «exaltar la vida airada y el denuedo del forajido (fuera exido) que vive fuera del concierto social», Lorca habría reanimado, pues, un filón vulgar que nada tiene que ver con la auténtica poesía tradicional. Mas sigamos escuchando la voz del filólogo: «Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacro Monte para hacerme posible el recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Ese muchacho era Federico García Lorca, que se mostró interesadísimo en aquella para él tan extraña tarea recolectiva de la tradición, llegando a ofrecerme recoger él y enviarme más romances. Pero juventud y poesía le hicieron olvidadizo de su oferta, y García Lorca no volvió a intimar con la oscura y difícil tradición, aunque sí con los gitanos. Entre ellos, en vez de los escondidos y maltrechos romances viejos, oía fácilmente romances vulgares, y pensó en enaltecer esa vulgaridad [...] aplicándose a transfigurar ese género ínfimo con genial fuerza imaginativa, maravillosa metaforización y poderoso lirismo. Admiro como quien más el *Romancero gitano*; sólo lamento que el genio poético que lo inspira no avivase otros asuntos, porque los temas en la obra de arte no son cosa secundaria» [1953a, II, 438-439].

de los guardias civiles, detectable en su borrachera, se añade la indiferencia cósmica, detectable en el restablecerse de ese inicial orden circunstancial —«El barco sobre la mar. / Y el caballo en la montaña»[72]—, indemne a la tragedia íntima del hombre gitano. Intima, pero no privada, en efecto la ineluctabilidad del sufrimiento que caracteriza no sólo sus relaciones interétnicas sino también intraétnicas[73] hace que el gitano se convierta —con palabras de Cernuda [2002, 211]— en víctima simbólica de otros millones de oprimidos, en figura visible y emblemática del dolor universal. La suprapersonalidad del sufrimiento de esta hembra masculina (por su valentía suicida) y de este varón femenino (por su afán hogareño), a la cual contribuye su anonimia, aporta una sugestión adicional, realza la carga significativa del romance, que transparenta una percepción del mundo *sub specie mortalitatis*, una visión de la vida y del amor despeñados en la muerte. Al respecto, notoria es la defensa antilocalista y antipintoresca del *Romancero gitano* por parte de su autor: «El libro [...] lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal» [1994b, 359].

Ahora bien, en este poema la pertinaz reminiscencia del tema de la espera femenina no se traduce, a nivel genérico, en una canción de mujer: aun tratándose de uno de los cuatro romances gitanos de protagonismo femenino[74] —junto a «La monja gitana», a «La casada in-

[72] Aquí vuelve ese ‘otro’ mar, más bien detalle paisajístico que anuncio nefasto.

[73] Evitando una distinción maniqueísta entre el bien y el mal y esquivando una falsificación estetizante de la verdad antropológica, Lorca no deja de percatarse de que, en el mundo gitano, a la trangresión de las normas de la sociedad dominante corresponde un sistema interno de valores rígido y constrictivo, cuya infracción es causa de conflictos entre grupos familiares de amplitud intergeneracional. Es así que Antonio Torres Heredia muere por obra de los cuatro puñales de sus primos Heredias —cuyo rencor ancestral se condensa en esas ‘voces antiguas’ de muerte que cercan al protagonista— y que Juan Antonio el de Montilla pierde la vida en la atávica lucha entre linajes (los romanos y los cartagineses), con respecto a la cual la Guardia Civil actúa, esta vez, como mediadora del orden: «Señores guardias civiles: / aquí pasó lo de siempre» («Reyerta»).

[74] El título primitivo de nuestro romance en el manuscrito de la Fundación Federico García Lorca es «La gitana» [De Paepe 1998, 41].

fiel» y al «Romance de la pena negra»—, la voz de la gitana no se oye sino, tal vez, en ese verso monologal «¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?». Empero, a pesar de su mudez esta mujer, al igual que la de Bécquer, cumple con la previsión de nuestra progenitora, esa amante del carcelero enciniano que clamaba:

> no te tardes que me muero,

evocada por otro sujeto poético lorquiano:

> ¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!
> («Soneto de la guirnalda de rosas»)

Tal como acabamos de ver, la productividad de un motivo tradicional no vive en Lorca por inercia, alimentándose en virtud de interpolaciones procedentes de múltiples fuentes populares —en este caso, el filón de los romances de contrabandistas[75], la copla popular, el 'cante jondo'— y de invenciones autoriales, teselas, todas éstas, de un logrado mosaico creativo, bien alejado del riesgo de una mera mímesis folklórica.

Un inequívoco guiño de ojo a la expresión popular se paladea también en las soluciones formales, en una intensa andadura reiterativa que, dotada en régimen de oralidad tanto de un valor expresivo con función intensificadora como de un valor rítmico con función mnemotécnica, aquí se sirve ante todo de la epanadiplosis 'Verde que te quiero verde', verso-lema del horizonte poético lorquiano que, a pesar de ser tan enigmático, es universalmente conocido precisamente merced a un tarareo melódico del que Lorca, y nosotros con él, no se avergüenza, puesto que llega a elegirlo como rasgo caracterizador

---

[75] Recuérdese que en *Mariana Pineda* (II, 8) figura la canción *Yo que soy contrabandista*. Además, a febrero de 1926 se remonta el proyecto de *Diego Corrientes* —drama sin concluir sobre el bandolero andaluz, cuyo subtítulo es *Tópico andaluz en tres actos*—, que Lorca anuncia a su hermano en una carta. En otra carta de enero de 1927 Lorca propone a Cossío realizar un libro 'de los crímenes': «Hay en los romances españoles una colección admirable. Sobre todo en la parte musical. En el cancionero de Salamanca existen crímenes populares con una emoción maravillosa. Yo en Granada tengo varias preciosidades» [1997, 410-413].

de su conducta idiomática[76]. A fin de cuentas, la poesía es palabra musical y de la antipoesía no es culpable la marcada musicalidad, sino la mala musicalidad. Una sugestión rítmica adicional se debe al hecho de que dicha epanadiplosis, que ya contiene *in se* una repetición, se convierte no sólo en el marco del romance, junto al bloque de los primeros cuatro versos, sino también en un estribillo de intervalos irregulares, al igual que el verso 'verde carne, pelo verde'. Según Spitzer, todos estos paralelismos producen a maravilla, con su sonido adormecedor, una ondulación de ensueño que corresponde al clima sonámbulo del romance [1942, 107, nota 4]. Además, un fenómeno de concatenación se suma a una repetición variada por la epanalepsis y por la forma exclamativa en el siguiente fragmento:

Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

En esta otra secuencia, a la epanalepsis sigue un fenómeno de derivación:

¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!

[76] La expresión reiterativa es tan idiolectal, tan específica del manierismo lorquiano que constituye uno de los elementos de un *autopastiche* («Por el camino yacente / vienen cuatro bandoleros: / Luis Martínez, Juan Rodríguez, / cabezas de lacre ardiendo, / los otros dos en la sombra, / sombra de nardo y acero, / sombra que sombra y resombra, / sombra de montes en pelo. / Llevada por los hijares, / está la luna mordiendo. / Osuna cruza las piernas, / carne de brisa y de nervio, / mientras los mares relinchan / y se afeitan los luceros. / A la mitad del camino / hay cuatro cruces de leño. / Bajo las cruces reposan / Pedro, Juan, Francisco, Eccétero», cit. en Federico García Lorca 2000, 226) y de un *pastiche*-homenaje incluido en *El crimen fue en Granada* de Antonio Machado, donde la imitación posee una índole admirativa, que no satírica: «—Ya el sol en torre y torre; los martillos / En yunque-yunque y yunque de las fraguas». Lo mismo puede decirse de la *Oda a Federico García Lorca* de Pablo Neruda: «Lloras llorando con los ojos llenos / de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas».

¡Cuántas veces te esperara
cara fresca, negro pelo
en esta verde baranda!

En la reiteración invariada de los versos

Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa

se expresa la obsesión del padre por su identidad ofendida. Si las figuras de la repetición que acabamos de considerar confieren un *surplus* emotivo al texto merced a su valor enfático, poniéndose al servicio de la lirificación del romance[77], un valor más bien descriptivo y elencativo poseen las siguientes formas paralelísticas, generadoras de un bimembración tanto versal («Verde viento. Verdes ramas»; «verde carne, pelo verde») como interversal («el barco sobre la mar / y el caballo en la montaña»; «dejando un rastro de sangre. / Dejando un rastro de lágrimas»). Un paralelismo elencativo anafórico trimembre se aprecia en los siguientes vesos:

Compadre, quiero cambiar,
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.

---

[77] Recuérdese, al respecto, la siguiente declaración de Lorca: «El romance típico había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisionomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado «Romance sonámbulo», donde hay una *gran sensación* de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora» [1994b, 360]. Aun reconociendo la penetración del lirismo en los romances viejos y, según un impulso ascencional, en los nuevos (a excepción de la fase de retrocesión marcada por cierto romanticismo), Pedro Salinas opina que es de adscribir a la poesía novecentista la lirificación del género [1961b, 309-341]. Para un estudio comparativo entre el romancero lorquiano y el tradicional cfr. Mena Benito 1974. Según Lázaro Carreter, la fuerza del «Romance sonámbulo», historia vulgar de un amor desesperado creada «sobre una plantilla de romance decimonónico de contrabandistas», descansa precisamente en la elipsis narrativa, suplida por una eficaz imaginería [2004, 48].

En fin, un sistema integrado de técnicas iterativas confiere una intensa ritmización a este romance, que merece el entusiasmo de Jorge Guillén [1980, XLVIII] al rememorar las extraordinarias autolecturas lorquianas:

> ¡Cuántas veces le hemos oído el «Romance sonámbulo»! Primero, con cierta elevación de tono:
>
> Verde, que te quiero verde.
> Verde viento, verdes ramas.
>
> Después, tras un silencio, en voz más baja, distanciando las cosas hacia una lejanía más simple:
>
> El barco sobre la mar
> y el caballo en la montaña.
>
> Hay versos que aún me resuenan en la memoria del oído:
>
> La noche se puso íntima
> como una pequeña plaza.

Acontecido en octubre de 1924 en la Residencia de Estudiantes, el primer encuentro entre Lorca y Alberti es bautizado precisamente por el «Romance sonámbulo» recién salido del horno, que su autor recita con el magnetismo del virtuoso de la vocalidad, por el que Alberti no duda en declararse embrujado:

> Nunca había oído recitar a Federico. Tenía fama de hacerlo muy bien. Y en aquella oscuridad, lejanamente iluminada por las ventanas encendidas de las habitaciones, comprobé que era cierto. Recitaba García Lorca su último romance gitano, traído de Granada:
>
> Verde que te quiero verde
>
> [...] de aquella primera noche de nuestra amistad sólo recordaré siempre el *Romance sonámbulo*, su misterioso dramatismo, más escalofriante todavía en la penumbra de aquel jardín de la Residencia susurrado de álamos [1998, I, 187-188].

Lo que acabamos de ver es tan sólo una pequeña muestra del consenso que goza en Lorca la vena poética de los cantares, cuyo vigoroso influjo se traduce no ya en la forma imitativa del popularismo, sino en la forma creativa del neopopularismo, que aparece teorizada en la conferencia *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'* (1922). Aquí el poeta granadino subraya a su vez que los temas universales de la pena, del amor y de la muerte reciben en la copla flamenca un tratamiento caracterizado por la más eficaz economía expresiva:

> Las más infinitas gradaciones del Dolor y de la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y más exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la siguiriya y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional. [...] Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida de un hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas [1984a, 65-66].

La 'rapidez clara de la saeta', que como se ha visto no sólo según Lorca es consustancial a la lírica popular, es debida —sugiere Pedro Salinas— al hecho de que la comunicación oral, confiada a la memoria, no puede permitirse el lujo de 'expansiones' y se vale de un pensamiento condensado en formas 'quintaesenciadas', de las que las mejores «se corresponden con las grandes construcciones del pensamiento superior [...]» [1983, 366]. Atributo propio de la poesía lírica, la esencialidad expresiva encuentra de tal manera una específica codificación en el régimen de la oralidad, consintiendo a la memoria contener la expresión poética en su globalidad[78].

---

[78] Cabría objetar que la poesía narrativa, que «tende a esaurire il significato nel significante» [Zumthor 1984, 164], consta de formas dotadas de un 'volumen' considerable, para nada extrañas a la dimensión oral. Limitándonos, en el marco de la tradición española, a los romances, aunque representen una forma de épica breve equivalente a la balada, pueden componerse de centenares de versos, como en el caso de los romances juglarescos inspirados en el mundo carolingio. Sin embargo, la ejecución de las formas largas implica determinadas técnicas para aliviar el esfuerzo mnemónico. En efecto, del conjunto narrativo representado por la épica «ogni

Si la afición lorquiana a los cantares se debe principalmente al mínimo gasto verbal que los convierte en un modelo de condensación expresiva o, según palabras de Salvador de Madariaga, en un 'drama en miniatura' [1960, 52], no por ello deja de nutrirse de otras cualidades estéticas, igualmente entroncadas con la oralidad. La intensa musicalidad, por ejemplo: fruto de la formalización poética *tout court*, resulta potenciada en la expresión oral que, dada su transitoriedad, constituye el terreno en el que mayormente actúa la función mnemónica, de 'lazo mágico' diría Nietzsche, del ritmo. Si bien es cierto que Lorca rechaza la pura liturgia del sonido, la 'hojarasca musical' que lisonjea el oído «sin llegar al tuétano del sentimiento» [1994a, 355], no por ello renuncia a aprovecharse de la fuerza magnética del ritmo, incluso valiéndose de técnicas más bien específicas de la poesía popular, cuales son las insistentes figuras de la repetición a nivel sea fónico sea semántico-sintáctico[79].

Otra cualidad estética que Lorca aprecia en la poesía popular es la fuerte visualidad originada en su poder de simbolización y de metaforización, encaminado a favorecer el aprendizaje mnemónico que,

---

esecutore, in ogni esecuzione, non comunica che un unico episodio» [Zumthor 1984, 131]. Mientras se actualiza, pues, el texto virtual se fragmenta, con lo cual «l'idea aristotelica di unità, applicabile all'epica breve, non lo è in nessun modo all'epica lunga, il cui valore ultimo sarebbe dato piuttosto dalla *plenitudo*» [Zumthor 1984, 138].

[79] Todo un abanico de repeticiones textuales, tanto fónicas como semántico-sintácticas, ritmizan la expresión poética oral con una función sea expresiva sea mnemotécnica, a saber: la epanadiplosis, que en Lorca hemos observado en «Verde que te quiero verde»; la *derivatio*, que en Lorca se observa, por ejemplo, en «El niño la mira mira / el niño la está mirando»; la *annominatio*, que en Lorca se observa, por ejemplo, en «noche platinoche / noche que noche nochera»; además la epífora, la epanalepsis, la inversión, el encadenamiento, el paralelismo, etc., técnicas, todas éstas, a las que nuestro autor recurre ampliamente. Si bien es cierto que los artificios orientados a la ritmización del lenguaje, lejos de ser exclusivos de la poesía oral, fundamentan la especificidad del lenguaje poético *tout court* e intervienen también, excepción hecha por el metro, en la morfología de la prosa, existe, sin embargo, una evidente diferencia de grado entre su uso en las producciones lingüísticas escritas (en poesía o en prosa) y su uso en las producciones lingüísticas orales (en poesía o en prosa). De las varias figuras de la repetición que, frecuentes en la poesía oral, se reflejan en Lorca, me he ocupado detenidamente en 2007, 267-306.

único vehículo de conservación del saber en un sistema de comunicación oral, es refractario a las abstracciones del pensamiento conceptual. En la mencionada conferencia, el poeta elogia la actitud imagogenética de la copla gitanoandaluza, donde el sentimiento «llega a concrecionarse en una cosa casi material» y «todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad» [1984a, 72]. Si la Pena «se hace carne, toma forma humana» convirtiéndose en una muchachita morena, los elementos físicos y naturales toman «parte activa en la acción lírica» [1984a, 72], como se desprende de la siguiente copla, entre muchas otras:

El aire lloró
al ver las *duquitas* tan grandes
e mi corazón.

Además de la concreción de lo abstracto, de la materialización de lo inmaterial y de la animación de lo inanimado, otra vuelta de tuerca en la exploración lorquiana de la copla gitanoandaluza es la poetización de la realidad cotidiana, que el poeta igualmente aprecia en el andalucísimo Góngora. Convencido de que la grandeza de un poema no depende de la magnitud del tema, sino de la capacidad de descubrir la esencia poética que existe en todas las cosas, en la conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora* afirma que «[...] la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. [...] Se puede hacer un poema épico de la lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo» [1984c, 138-139].

Además de visual, la poesía popular es visionaria. Ello se debe al libre asociacionismo simbólico y metafórico procedente, una vez más, del pensamiento oral que, careciendo del soporte tecnológico de la escritura, no se basa en esa verdad secuencial y analítica que llamamos lógica, sino en una visión sintética de la realidad, de la cual se intuye la substancial unidad, el *continuum* sagrado. De este pensamiento prelógico brotan imágenes aparentemente incoherentes, en extraordinaria consonancia con el irracionalismo poético de cierta vanguardia. Si, como ya vimos en nuestra *Introducción*, Rafael Alberti subraya el enraizamiento del *habitus* mental metafórico del surrea-

lismo español en la estética popular, Lorca señala el 'misterio' de las letras del *cante jondo*:

> Cerco tiene la luna:
> mi amor ha muerto.
>
> En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlink (*sic*) […] [1984a, 66][80].

En la conferencia sobre Góngora añade:

> El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica; o llamar a un dulce tocino del cielo o suspiros de monja, otras muy graciosas por cierto, y muy agudas; llamar a una cúpula media naranja, es otra, y así infinidad. En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas, y las trasformaciones son completamente gongorinas. A un cauce profundo que discurre lento por el campo, lo llaman un *buey de agua*, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: «A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río». Buey del agua y lengua del río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora [1984c, 128-129].

Es de interés señalar que el espíritu popular no se limita, en Lorca, a los resortes estilísticos, sino que cala hondo hasta en la filosofía del arte. Consustancial a la estética flamenca es la instancia

[80] La conexión entre popularismo y surrealismo es una opinión compartida en ámbito vanguardista. J. Díaz Fernández opina que: «La metáfora es una creación popular, un elemento que reside en la boca del pueblo. Los nuevos literatos querían arrancarla de esos labios democráticos por donde afluye desde que el mundo es mundo […] muchas veces, casi siempre, acudieron al 'folk-lore', a los elementos de arte primitivos para crear el arte nuevo. El *Romancero gitano* de García Lorca, por poner el ejemplo más logrado, garantiza esta afirmación» [1987, 247]. Como atestigua Darío Carmona en una conversación con José María Amado, Emilio Prados «sostenía que Málaga era un pueblo surrealista, que dentro del pueblo malagueño había muchos elementos de los que los surrealistas defendían» [1971, s. pág.]. Sobre los *impossibilia* en la lírica popular cfr. García de Enterría 2001.

de sabor romántico de la libertad del genio de las reglas, instancia en la que se funda la misma teoría lorquiana de la creación artística, articulada alrededor de un diminutivo conceptual, que no gramatical, tomado en préstamo propiamente del lenguaje flamenco: el duende. El duende indica la emoción que preside la creación artística y embiste la recepción, la tensión energética que en la obra halla expresión y manera de descargarse. Aprovechándose de la cultura popular, Lorca se sirve, pues, de una figura familiar y hasta cariñosa con el fin de significar el profundo choque pulsional del que brota el acto creativo.

Alineable no ya a la declinación cristiana de lo 'demoníaco', polarizada alrededor del concepto de pecado, sino a la declinación socrática[81], el duende indica un estado inefable tan difícil de explicar, además de suscitar, que obliga a valerse de una elencación de sinónimos: emoción, inspiración, revelación, iluminación, encantamiento, hechizo, éxtasis, fascinación, carisma, aura, excitación, vértigo. Más eficazmente Lorca se sirve de las palabras pronunciadas por el 'cantaor' enduendado Manuel Torre a propósito del *Nocturno del Generalife* de Falla: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende», subrayando, así, el carácter misterioso del duende, que no tiene nada que ver con la maestría técnica ni con la disciplina artística. Es una fuerza oscura por la que el artista queda poseído en el ápice del acto creativo, contrapuesta a la gracia luminosa y ordenadora simbolizada por el ángel y a la inteligencia normativa simbolizada por la musa, «enferma de límites»[82]. Con el fin de presentar aquel «no sé qué de una auténtica

[81] «[…] no quiero que nadie confunda el duende con el demonio teológico de la duda […] ni con el diablo católico […]. No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates […]» [1984e, 92].

[82] La teoría de la libertad del genio con respecto a las reglas es adelantada en el artículo *Las reglas en la música* (1917), donde Lorca afirma que la música, como toda arte, no puede limitarse a la correcta aplicación de las reglas en las que se funda su técnica: «Desde luego, que para base no hay más remedio que aprender las reglas, pero una vez por encima de ellas, si se rompen, únicamente hay que inclinar la cabeza ante las obras». Las reglas, hechas sólo para los mediocres, son inútiles o, peor, represivas del temperamento 'apasionado' o, podríamos decir ahora, enduendado de artistas tales como Wagner, Strauss, Ravel y Debussy, los cuales en efecto las han infringido constantemente [1994i, 62-65]. En *Los Cristos*, el poeta insiste en

emoción» que es el duende, el poeta se vale, además, de una definición de la música de Paganini atribuida a Goethe: «Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica». El duende lorquiano es

que «el arte no sólo consiste en la técnica depurada sino que para hablar se necesita de la llama gigante y misteriosa de la inspiración» [1994h, 141]. En *Imaginación, inspiración, evasión* (texto de octubre de 1928 y de febrero de 1929) afirma otrosí que «Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el que operar […] la inspiración es un don, un inefable regalo» y que «El hecho poético no se puede controlar con nada» [1994i, 282 y 284]. Poco después, en diciembre, en una entrevista concedida a Ernesto Jiménez Caballero se define 'apasionado instintivista': «Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta» [1994c, 494-495]. Y en 1935, en otra entrevista concedida a Proel, declara: «[…] los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural» [1994c, 668]. Sin embargo, el mito —del que el poeta fue, pues, responsable— del elemento dionisíaco del poetizar, del artista instintivo animado por mágica inspiración, es desmentido por la gestación compleja y a menudo atormentada de sus textos (atestiguada por la publicación, a cargo de Rafael Martínez Nadal, de los *Autógrafos*) y por otras, bien sabidas, afirmaciones: en agosto de 1926 a Jorge Guillén confiesa, por ejemplo, que dos romances gitanos recién salidos del horno «me han costado un esfuerzo extraordinario» [1997, 361]. Siempre a Guillén dice que la poesía auténtica es «amor, esfuerzo y *renunciamiento*»; asimismo, «[…] la *emoción* de los músicos (Bach) se apoya y está envuelta en una perfecta y complicada matemática» (carta de septiembre de 1926, 1997, 370-371). El mismo año, en la conferencia sobre Góngora, define la inspiración como un estado de recogimiento y no de dinamismo creativo: «No creo que ningún artista trabaje en estado de fiebre. Aún los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimamente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra» [1984c, 143]. Sucesivamente, en otra carta a Jorge Guillén de enero de 1927, Lorca lamenta el hecho de que «[…] el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy» [1997, 414]. En *Imaginación, inspiración, evasión* (texto de 1929) afirma además: «Como poeta auténtico que soy y seré hasta mi muerte, no cesaré de darme golpes con las disciplinas en espera del chorro de sangre […] que […] habrá mi cuerpo de manar algún día» [1994i, 285]. Así en una carta dirigida a Regino Sainz de la Maza de 1931: «He terminado mi obra *Así que pasen cinco años*, estoy *en cierto modo* satisfecho y llevo mediado el drama en verso para la Xirgu, ¡Un enorme esfuerzo, Regino!». Al reflexionar contextualmente sobre el proceso creador asevera: «Algunas veces he tenido fiebre como los antiguos románticos, pero sin perder esta inmensa alegría consciente de crear» [1997, 716]. En 1932 reivindica el hecho de ser poeta «por la

pues, posrománticamente, libertad *versus* norma («para buscar[lo] no hay mapa ni ejercicio», «rompe los estilos»), caos *versus* orden («rechaza toda la dulce geometría aprendida»), emoción *versus* razón («quema la sangre»). Es un 'poder' y no un 'obrar' o, para usar palabras de Schopenhauer [1989] con cuya teoría del genio Lorca comparte más de un elemento[83], es 'capacidad' y no 'voluntad'.

Ahora bien, ese «no sé qué de una auténtica emoción» es la *conditio sine qua non* del 'cante jondo' que, lejos de ser en sus últimas esencias una forma de espectáculo, es un sistema de intercomunicación emocional:

No canto porque me escuchen
ni para lucir la voz.
Canto porque no se junten
la pena con el dolor.

Es un rito donde lo 'esencial' prevalece sobre lo 'accesorio'; el 'color espiritual' sobre el 'color local'; la inspiración sobre la técnica; la intensidad sobre el virtuosismo; la improvisación sobre la codificación (el duende es 'creación en acto'), la unicidad (el duende es 'inspiración momentánea') sobre la repetibilidad. El 'cante jondo' es un hablar con las entrañas, es un grito que procede de los abismos, donde el poder del sentimiento supera los confines de la forma. Su carga emocional, su visceralidad expresiva no es conciliable con la voz despejada, educada, del cantante académico y es así que el canto del 'siguiriyero' italoandaluz Silverio Franconetti es un 'grido terribile' que

---

gracia de Dios —o del Demonio— […]», pero también «por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema» [1994f, 478]. En el soneto «A Carmela, la peruana», define la poesía «duelo […] de número y locura», con probable alusión a la unión entre la técnica y la inspiración, que, en 1934, será invocada en la presentación de Neruda al público español. A la sazón Lorca afirma que la poesía necesita sea entrenamiento, como cualesquiera deporte, sea un 'rasgo luminoso' capaz de despertar el «grano de locura que todos llevamos dentro, que muchos matan para colocarse el odioso monóculo de la pedantería libresca […]» [1994e, 423].

[83] Por ejemplo, el 'estado de lucha' y el 'cambio' producidos en el sujeto por la manifestación del genio son elementos que se configuran como ejes de la teoría del duende.

hace abrir el azogue de los espejos y que la voz de Juan Breva, que es la misma pena cantando, tiene algo de limón, de mar sin luz y de naranja exprimida, elementos de un terceto simbólico uniforme *ad abundantiam*.

Como palmaria demostración de la consustancialidad del duende a la performance flamenca, Lorca se sirve de la anécdota de un concurso de baile celebrado en Jerez de la Frontera, cuyo primer premio se lo llevó una vieja de ochenta años, quien, limitándose a erguir la cabeza, a levantar los brazos y a dar un golpe con el pie sobre el tablao, sobrepasó a las musas y a los ángeles contra los cuales competía, puesto que aquellos escasos movimientos los ejecutó poseída por el duende. Igualmente significativa es una 'juerga' flamenca que tuvo lugar en una taberna de Cádiz, protagonizada por Pastora Pavón *La Niña de los Peines*, «sombrío genio hispánico». Mientras cantó sólo amparada por la musa, plenamente dueña de sus facultades pero desprovista de duende, dejó indiferentes a sus entendidos oyentes, frente a cuyo silencio de repente se sacudió, se quemó la garganta con la ardiente cazalla, en sustitución del dulce vino manzanilla, y cantó sin voz pero sojuzgada por un duende furioso. Fue entonces cuando los 'exquisitos' concurrentes, que no pedían formas, sino 'tuétano de formas', se rasgaron los trajes entregados a la emoción.

Son muchas, pues, las razones estéticas de la afición popularista de Lorca, que sin embargo critica el mimetismo popular del poeta culto, tal y como se observa en la creación de Melchor de Palau, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera y Manuel Machado. Para ello se vale de una afirmación de Alfred Jeanroy incluida en *Orígenes de la lírica popular en Francia*, según la cual el arte popular no es sólo la creación 'impersonal' e inconsciente, sino la creación 'personal' que el pueblo recoge por ser conforme a su personalidad [1984a, 71]. Sin embargo, entre los cantares de creación culta y los cantares de creación popular existe la misma diferencia que aleja una rosa de papel de una rosa natural, objeta Lorca que, en la creación del *Poema del cante jondo*, obra que define 'estilizadamente popular' [1997, 136], está bien lejos de pensar que es posible confundirse con el coplero anónimo, cuya conducta expresiva pone al servicio de su personal palabra poética. Ya lo dijimos, no se convierte en 'cantaor', sino que lo atrae a sí. No se las da de letrista, sino que tematiza, adopta o incorpora el 'cante' en plena libertad creativa. Ya a partir del título se

anuncia la autonomía del '*poema* muy individual de Lorca' con respecto al '*cante* anónimo', la distancia entre la fuente/tema y el tributo artístico [Morris 2005, 319]. Una distancia debida, no ya al desconocimiento del valor poético de la expresión popular sino, al revés, a la convicción de su unicidad, inevitablemente adulterada por los cantares de autor[84]. Adulteración imputable al hecho de que el poeta

[84] La opinión de Lorca hunde sus raíces en la teoría tradicionalista que, con antecedentes en Machado y Alvarez, cristaliza en Menéndez Pidal, quien establece una diferencia entre el estilo 'personal', siempre artificial por mucho que trate de ser sencillo, y el estilo 'anónimo', natural y esencial, fruto de un extenso proceso de depuración de lo que no se ajusta al gusto colectivo por obra de la transmisión oral, que con sus variantes, verdaderos elementos de invención poética, es parangonada al agua del río que «pule y redondea las piedras que arrastra en su corriente». Estilo, este último, que difícilmente puede ser imitado por un poeta culto «por más pueblo que quiera ser» [1968, 65-66]. Archisabida es la distinción terminológica propuesta por Menéndez Pidal entre poesía popular, es decir «poesía de un autor que se siente 'pueblo'», y poesía tradicional, es decir «poesía de un pueblo que se hace 'autor'» [1953a, I, 50]. Si el primero no puede menos de imitar, el segundo asimila. Al ejemplificar el proceso de poetización colectiva, o bien de tradicionalización, el filólogo incomoda un cantar de Ruiz Aguilera:

No te pongas colorada,
al pasar por este valle,
pues como no tiene lengua,
no contará lo que sabe

del que prefiere una variante cantada por una gitana, portadora de una rectificación de tipo léxico basada en la sustitución de 'valle', entidad geográfica demasiado grande para ubicar un recuerdo íntimo, por 'calle':

No te pongas colorada
cuando pases por mi calle
que como no tiene lengua
no contará lo que sabe.

No obstante esta predilección, Menéndez Pidal se apresura a guardar distancia del fetichismo 'vulgólatra', obstinado en considerar mejor el producto de la elaboración colectiva, a la que de todas formas el filólogo reconoce el estatuto de *habitat* de la poesía tradicional, que no vive sino de variantes en una dimensión oral y anónima [1958]. Representante del fetichismo vulgólatra se le puede considerar a José Bergamín, quien opina que el proceso de tradicionalización mejora la expresión

culto 'sabe gramáticas', es decir, ha interiorizado los procesos intelectivos y verbales inducidos por la escritura, los cuales, aunque revestidos de «todo el color salvaje que se quiera», no hacen más que enturbiar la creación popular desoralizándola [1984a, 71-72][85].

Pues bien, de acuerdo con cimientos teóricos favorables, más que a calcos reverenciales de lo popular, a un sincretismo proteico, una de las fuerzas estilísticamente formativas del idiolecto lorquiano es debida a eso que podríamos definir con palabras de Bachtin [1997] dialogización de la pluridiscursividad de la lengua. En efecto, el poeta funda su quehacer tanto poético como dramático en una orquestación expresiva en la que un cultismo guiado por la revalorización gongorina se casa perfectamente con la incorporación de huellas de la oralidad primaria, propia de las culturas que ignoran la escritura o que de ésta poseen un escaso nivel de interiorización. Me refiero, en particular, a sus formas artísticas o en todo caso dotadas de una mayor estructuración, a las que propongo definir como 'oralidad primaria formalizada' o bien, siguiendo a Goody [1989], 'formulaciones orales estandardizadas', cuyo abanico genérico engloba cantares, ro-

---

poética, hasta el punto de auspiciarlo para sus propios versos, gracias a variantes aun mínimas. Este mismo proceso lo observa en una soleá de Augusto Ferrán, que ya 'Demófilo' había indicado como ejemplo de asimilación popular de un cantar de autor:

> Voy como si fuera preso:
> detrás camina mi sombra,
> delante mis pensamientos.
> [*La Pereza*, n°. II]

La forma plural del sustantivo del verso final se convierte en forma singular en la trascripción de esta soleá por obra de 'Demófilo'. Esta variante popular, posiblemente de origen fonético, afina el original según Bergamín, lo «ciñe más a su dicción estremecida y sugerente» [1959, 63].

[85] Lorca retoma esta cuestión en una entrevista concedida en diciembre de 1933 a *Crítica* de Buenos Aires, en la que afirma que los cantares de autor, para poder vivir en los labios del pueblo, deben ser sometidos a un proceso de depuración. A propósito de una poesía cantada por los campesinos de Burgos («A los árboles altos / los lleva el viento. / Y a los enamorados / el pensamiento»), agrega: «Culta sí, en su origen desconocido. Pero luego ¿no les dije que las canciones viven? Pues ésta ha vivido en los labios del pueblo y el pueblo la ha embellecido, la ha completado, la ha depurado hasta esa belleza que hoy tenemos ante nosotros» [1994c, 604].

mances, nanas, retahílas, adivinanzas, trabalenguas, modismos, refranes y demás expresiones paremiológicas, etc.

Dúplice es la vía de la interacción lorquiana con el caudal oral. Ante todo, la adquisición de sus técnicas, de su 'forma interna' diría Dámaso Alonso [1988c][86]. Si bien Lorca no quiere componer a la manera de los 'cantaores', es decir aventurarse en la imitación de la copla flamenca, sin embargo trata de adueñarse, tanto en el *Poema del cante jondo* como en otros lugares poéticos, de sus 'últimas esencias' [1984a, 71][87], lo que consigue oralizando el discurso de la escritura, sembrando de residuos de oralidad sus textos, convertidos de tal manera en algo sumamente 'vocalizable', capaz de 'hablar'. Tan es así que, como es bien sabido, prefiere destinarlos a la audición, entregándolos a la recitación en vez de a la lectura silenciosa de la página escrita. El uso creativo y no imitativo de la expresión popular, en razón de la apropiación de sus mecanismos de funcionamiento, confiere al popularismo lorquiano un tono de autenticidad frente al cual resulta arduo distinguir la 'rosa de papel' de la 'rosa natural': «Lo inventado resulta en él tan popular, tan genuino como lo demás. Lope hacía lo mismo muchas veces: hoy resulta en ocasiones difícil saber qué es lo de Lope y qué lo tomado de la tradición del pueblo» [Alonso 1998b, 262].

---

[86] En otro lugar [2007], he propuesto la siguiente clasificación de los procesos cognitivos que estructuran las estrategias lingüísticas propias de la oralidad: pensamiento prelógico, pensamiento situacional, pensamiento musical.

[87] Nótese la no casual convergencia con el programa estético de Manuel de Falla, quien, declarándose contrario al citacionismo folklórico dotado de escrúpulo filológico, opina que del canto popular es más importante el 'espíritu' que la 'letra' y que «es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia. Para la música de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla» [1988, 57 y 119). Del andalucismo musical de Debussy, Falla admira 'la verdad sin la autenticidad', puesto que el compositor francés, lejos de valerse de concretos documentos folklóricos a la manera de Pedrell, crea «una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales» [1988, 77]. Falla se declara igualmente sorprendido por el hecho de que el carácter español de la *Rapsodia* de Ravel, coincidiendo con sus propias intenciones, no se obtiene «por el simple acomodo de documentos folklóricos, sino más bien […] por un libre empleo de sustancias rítmicas, modalmelódicas y ornamentales de nuestra lírica popular, sustancias che no alteran el modo peculiar del autor […]» [1988, 152].

La de Lorca es, pues, poesía culta, 'depurada', como él mismo reivindica en una entrevista [1994c, 565], y también hermética, pero dotada de un lenguaje apto para la comunicación moldeada acústicamente, que favorece su reconocimiento y apropiación por parte de la cultura popular. Es propiamente en virtud de esta 'textualidad oral' que «[…] Federico García Lorca […] es el que más ha minado su obra del espíritu popular y el que, a su vez, le ha entregado más, a cambio» [Alberti 1973b, 130].

La otra vía de la interacción lorquiana con el caudal oral es la directa incorporación de segmentos de su repertorio en virtud de una energía transtextual que se expresa tanto bajo la forma de la intertextualidad como bajo la forma de la hipertextualidad, según la ya considerada clasificación de Genette [1997]. Ambas vías revivifican el *thesaurus* folklórico mientras lo refuncionalizan conforme a intenciones expresivas autoriales. Efectivamente, Lorca es tan capaz de enseñorearse de la palabra semi-ajena de la oralidad[88] que, lejos de actuar como un simple 'ladrón de comillas', da lugar a un horizonte lingüístico y expresivo creativamente integrado. Rafael Alberti, entre muchos otros, subraya la capacidad asimiladora que, como un Lope de Vega, poseía Lorca, cuya obra representa, así, una extraordianaria síntesis de 'cante (poesía de su pueblo)' y de 'canto (poesía culta)' [1999, 20].

Una muestra poética de la interdiscursividad lorquiana según las dos vías mencionadas es la *Casida de las palomas oscuras*:

Por las ramas del laurel
vi dos palomas oscuras:
La una era el sol,
la otra la luna.

Vecinitas; les dije:
¿dónde está mi sepultura?

[88] Defino la palabra de la oralidad primaria 'semi-ajena' con respecto a Lorca como sujeto hablante culto no sólo porque esa palabra representa una unidad estilística subordinada, popularmente connotada, del sistema pluridiscursivo del idioma [Bachtin 1997], sino porque constituye un elemento importante de la específica competencia lingüística de nuestro autor, con respecto a la cual su heterolingüismo aparece, pues, atenuado.

En mi cola, dijo el sol,
en mi garganta, dijo la luna.

Y yo que estaba caminando
con la tierra por la cintura
vi dos águilas de nieve
y una muchacha desnuda.
La una era la otra
y la muchacha era ninguna.

Aguilitas; les dije:
¿dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el Sol;
en mi garganta, dijo la Luna.

Por las ramas del laurel
vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
y las dos eran ninguna.

Este poema representa uno de los numerosos casos de resemantización de un préstamo folklórico. En la colección *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín [1951] se lee:

De tu cara sale el sol,
de tu garganta la luna;
morenas he visto yo,
pero como tú ninguna.
[II, nº. 1310][89]

La sugerencia derivada de esta copla de amor se convierte en Lorca en el vehículo de un mensaje fatídico, con su alusión a la acción aniquiladora que el tiempo, simbolizado por la paloma-águila/sol y por la paloma-águila/luna, ejerce sobre la muchacha/vida. El poema

[89] Véase también: «De dos hermanas que estáis / sin diferencia ninguna, / la una es como el sol / y la otra la luna. / Encarnación primorosa, / no se lo digas al cura, / que en el hoyo de tu barba / allí está mi sepultura. / […]» [cit. en Fuentes 1990, 193].

gira alrededor de la *coincidentia oppositorum*, ya que el sol y la luna son cómplices de la incansable acción corrosiva del tiempo: la alternancia del día y de la noche, en efecto, da la pauta al ritmo cósmico.

Pero Lorca no se limita a establecer una relación intertextual con el folklore, puesto que de él entresaca también el ritmo de retahíla que caracteriza este poema, basado en un 'estribillo dinámico', definición que Daniel Devoto da a los estribillos que, en vez de reaparecer sin variaciones a intervalos regulares, evolucionan en el curso de la composición. El estribillo, constituido por los primeros cuatro versos, se repite, de forma aumentada, del verso 9 al verso 14, y, con alguna variación, al final de la composición, es decir del verso 19 al verso 22. Dicho estribillo se alterna con dos estrofas gemelas, salvo la sustitución de 'vecinitas' con 'aguilitas', de modo que «Podría decirse […] que el poema se compone de un estribillo dinámico con estrofa casi enteramente fija (si vale la paradoja, ya que es al estribillo a quien cumple la función de repetirse con poca o ninguna variación), que el poema se compone de dos estribillos alternados, o que todo el poema es estribillo» [Devoto 1976, 112].

Ahora bien, lo que importa señalar es un fenómeno que aparece a lo largo de toda la producción lorquiana salpicada de popularismo: es decir, la disimilación del estilo, contagiado por el aire juguetón de la retahíla, por ese tono pegadizo de la canción *ritornellata*, con respecto al espíritu trágico del mensaje poético. A este fenómeno contrastivo contribuye también el uso de los diminutivos 'palomitas' y 'aguilitas', que confieren un matiz afectivo a los símbolos de la muerte. De entre los dos tipos de diminutivos que Lorca reconoce como característicos del verso popular andaluz —el cordial, confidencial de Sevilla y Málaga y el «asustado como un pájaro, que abre secretas cámaras de sentimiento», de Granada— el segundo parece prevalecer en su poesía, y su misión es, precisamente, la de «domesticar los términos inmensos», «poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva» [1994d, 261][90].

---

[90] El mismo contraste se observa en la «Canción de la madre del Amargo»: «Lo llevan puesto en mi sábana / mis adelfas y mi palma. // Día veintisiete de agosto / con un cuchillito de oro», donde la fórmula diminutiva, otorgando un color afectivo al instrumento de la muerte ('cuchillito'), hace que la inefable tragedia sea dominable en términos perceptivos y emotivos, mientras crea un efecto extrañante que

Un caso análogo de disfraz lúdico del mensaje gracias a la sugerencia folklórica se observa en el último fragmento de «Vals en las ramas» (*Poeta en Nueva York*):

Una a una
alrededor de la luna,
dos a dos
alrededor del sol
y tres a tres
para que los marfiles se duerman bien.

La asociación del sol y de la luna con los primeros numerales, debida en la expresión popular al placer del juego fónico —«Una, / la luna, / doh, / el só» [Fuentes 1990, 114]—, sirve aquí para ritmizar al compás de vals, a la manera de un ballet, la alternancia entre los dos astros que, marcando el paso del tiempo, arrastra hacia la muerte. Muerte evocada por el sueño de los marfiles, metáfora de los huesos según Mario Hernández, quien pone en evidencia la levedad musical con la que en el poema se destaca la amenaza universal de la muerte [1990, 93][91].

---

potencia la reverberación poética. Designación afectiva de lo que es hostil a fin de reducir su alcance, esta tipología de diminutivo posee un elevado índice de frecuencia en la lírica flamenca (por ejemplo, «Al hospitalito / me llevan a mí / herío por tu causa de puñalaítas / en el galorchí»), donde además el contraste entre un significado nefasto y un significante afectivo resulta amplificado en virtud del hecho de calificar el objeto disminuido como 'grande', 'malo', 'negro': «Dile a tu madre que caye; / que te tengo tapaíta / una fartita mu grande»; «Espinita grande era / la que le saqué ar león; / siendo fiera me lamía; / ¡Mira si lo agradeció!»; «Andas disiendo, chiquiya, / que mar tirito me den, / y las fatigas t'ajogan / er día que no me bes»; «A mis enemigos / no les mande Dios / estas duquitas negritas e muerte / que a mí me mandó». En otros casos es la calificación negativa del objeto que se expresa de forma diminutiva: «Aunque estoy en er presiyo / por tus malitos quereles, / más ganita e berte tengo / que salí d'estas paderes»; «Flamenquiya, ¿qué dirías / si yo jisiera contigo / esas malitas partías?»; «Vas pagando lo que debes: / por tus chunguitas partías / naide en er mundo te quiere».

[91] Este disfraz lúdico del mensaje poético mediante una versificación jocosa patentiza el valor creativo del ritmo que, conceptualmente vacío y lógicamente indeterminado, es una energía que impregna la palabra de una capacidad de significación ulterior. La sustancia rítmica y sonora del texto es una fuerza eficaz que completa, por consonancia o disonancia, la definición del sentido. A este propósito

En estos casos se evidencia la sabia alquimia lorquiana por la que la despreocupación del decir encubre la *gravitas*, que se capta y aprecia al remeditar los versos. En estos casos el contraste entre la forma de la expresión y la forma del contenido genera un sabio efecto de claroscuro por el cual la angustia de la muerte se expresa sin dramatismo, en línea con una intención declarada por el poeta a propósito de la representación de Nueva York: «Un símbolo patético: Sufrimiento. Pero al revés, sin dramatismo» [1994c, 505][92]. La intención de este contrapunto es expresada por el poeta también en el *Prólogo* de *La zapatera prodigiosa* leído en Buenos Aires: «Pudo el autor llevar los personajes de esta pantomima detrás de las rocas y el musgo donde vagan las criaturas de tragedia, pero ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapaterita popular» [1996a, 182][93].

---

es inevitable remitir a Jurij M. Lotman, quien, arrancando de la premisa de que el discurso poético es un discurso hiper-reglamentado, opina que cada elemento, lejos de ser casual, está dotado de significación, en relación con el específico plano estructural del autor. De tal manera, «la risonanza musicale del discorso poetico *è essa pure un mezzo di trasmissione dell'informazione*, cioè del contenuto, e in questo senso non può essere contrapposta a tutti gli altri mezzi di informazione, propri alla lingua come sistema semiotico» [1990, 148].

[92] Sin embargo, si no es propiamente la ausencia de dramatismo lo que caracteriza los poemas americanos, ello depende también del hecho de que en éstos el poeta, en su propósito de decir su verdad 'de hombre de sangre', se libera de la 'burla y sugestión del vocablo', como dice en el «Poema doble del Lago Eden». El poeta, en efecto, está muy lejos de relacionarse con la realidad representada según el distanciamiento emotivo del que sólamente podría surgir el «patetismo frío y preciso, puramente objetivo» [1994c, 507] que se propone.

[93] La disonancia entre el manierismo infantil del significante y la densidad trágica del significado ha sido señalada por más de un estudioso como clave del poetizar lorquiano, que se distingue, según Díaz-Plaja [1948, 68-69], por el consistente peso espiritual que se anida en los ritmos más ligeros. Una dualidad que el crítico ve como base, en particular, de *Canciones*, libro en el que la intención y el decir caminan por planos distintos. Hecho que se pone en evidencia de manera especial en las secciones *Juegos* y *Canciones de luna*, donde un ritmo ingenuo se acompaña con el más profundo sondeo de lo inefable, y en el poema «Malestar y noche», donde el sabotaje lírico, que consiste en revestir el presentimiento trágico de una conducta expresiva lúdica, resulta meridiano [1948, 105, 108 y 114). De igual modo, Rafael Martínez Nadal [1985, 44] señala en *Canciones* el rebosar del contenido de los breves y aparentemente fáciles poemillas. De la misma opinión es Carlos Ramos-Gil [1967a, 180] cuando afirma que la despreocupación o la alegría brillante, tan visto-

Pues bien, este fenómeno de 'sabotaje poético', según palabras de Díaz-Plaja [1948], pone en evidencia la refuncionalización de la mímesis folklórica, puesta al servicio, no ya de una actitud museística y mucho menos de un pintoresquismo caprichoso, sino de un disfraz lúdico, de un piruetear jocoso de la expresión poética, encaminada así a rehuir todo dejo patético en línea con ciertas orientaciones vanguardistas, en este sentido deudoras en España de la mediación orteguiana, a la que se debe la teorización del valor del juego como disposición permanente, instrumento al servicio de un neoestoicismo, de un «atteggiamento di ironia e di *toreo* di fronte a cose e situazioni che [...] evita o minimizza il senso tragico e/o melodrammatico dell'esistenza» [Llera 1994, 19]. Con el 'sabotaje poético', pues, Lorca expresa lo propio —su sentimiento trágico de la vida— valiéndose de un lenguaje 'otro' —el del folklore infantil— que, asimilado por el idiolecto autorial, llega a ser palabra no representada, sino que representa.

Además del estribillo y de otras varias formas de repetición textual, la técnica de la redundancia propia de la oralidad incluye usos lingüísticos repetidos, gestionados por la memoria colectiva y mutuados de enunciados preexistentes cuando sean compatibles. En el repertorio de estos hábitos de lenguaje compartidos, que, fáciles de recordar en tanto que expresiones breves y estereotipadas, son más bien conocidos como 'fórmulas' a partir de los estudios de Parry y Lord sobre la épica yugoslava, caben los epítetos, mediante los cuales la calificación de un objeto resulta, precisamente, estandardizada. La 'pena negra', por ejemplo, es un fraseologismo del 'cante jondo', al igual

---

sa en la poesía de Lorca, es a menudo sólamente una pantalla encubridora de la «terrible presencia». En otro lugar [1967b, 10] insiste en que del son de cascabeles de su versos trascienden ecos que perturban con un misterioso pálpito de tragedia o sorprenden inesperadamente como un martillazo en el silencio. Igualmente Ángel Álvarez de Miranda observa los ritmos juguetones e infantiles que en el «Romance de la luna luna» vehiculan la representación de la función psicopompa del astro nocturno [1963, 43-44]. Refiriéndose a la «Canción de jinete», Pedro Salinas [1972, 192] pone de relieve que la gracia de la forma, moldeada con recursos propios de la lírica popular como el estribillo y el paralelismo, contrasta hábilmente con el tormento del caballero, al que la muerte no le permite llegar a Córdoba. A una actitud andaluza atribuye María Zambrano [1989, 14] la conciencia del desierto y la capacidad de revestirla de gracia y de guiños a una belleza fugaz.

que el epíteto 'de mis pesares' unido al vocativo de la mujer amada, que en el «Romance de la pena negra» es dirigido a Soledad Montoya: 'Soledad de mis pesares' (las variantes más difundidas son 'madre de mi alma', 'niña de mi corazón', 'compañerita de mi vida', esta última evocada en «San Gabriel»: «Gabrielillo de mi vida»).

Al servirse de esta fórmula flamenca, Lorca ajusta el horizonte semántico que la distingue a su propio ideario. En su representación, la 'pena negra', 'espíritu oculto' de Andalucía, es un sentimiento más celeste que terrestre: nace de la lucha con el misterio de la muerte, percibida no como *finis vitae*, sino como una presencia invasora, que se anuncia en todas las cosas. La idea de la vida como gestación de la muerte se inscribe, además, en el paganismo de fondo de su tierra, provocando un dolor irredento [1994b, 358-366]. Está claro que, así representada, la 'pena negra' es llamada a actuar como autoexpresión refractada, a desempeñar una función de espejo de la actitud existencial del poeta, quien atrae el dolorismo del 'cante jondo' a su propio sentimiento trágico de la vida, debido a un irremediable nihilismo metafísico. Corporeizada por Soledad Montoya, la 'pena negra', único verdadero personaje del *Romancero gitano* según admite el mismo Lorca [1994b, 359], representa, pues, la apropiación de un significante estable del lenguaje flamenco sedimentado en otros estratos semánticos, relacionados más bien con la insatisfacción amorosa y la marginación social. Al emplear una palabra-lema ajena, el autor la puebla con sus acentos característicos, talla sus contornos semánticos hasta convertirla en su propia palabra-lema, en virtud de un juego de resonancias.

De entre los usos lingüísticos colectivizados no podemos menos de mencionar los refranes, esa 'filosofía vulgar' cuyos textos, «estampado[s] en memorias», «breves en sus razones», «copiosos en sentidos», «abundantes en doctrina», alcanzan —lo observaba Mal Lara— dilatadas fronteras de hablantes, puesto que oradores, predicadores, poetas y escritores no dejan de valerse de la piedra preciosa del refrán, activando una interacción dialógica dentro de la pluridiscursividad social de la lengua.

Precisamente ello es lo que Lorca consigue reproducir artísticamente en su teatro, ofreciendo una imagen lingüística bitonal, culta/popular. Ello ocurre, por ejemplo, en el ámbito expresivo de *Mariana Pineda*, donde uno de los efectos felizmente premeditado por

nuestro autor es precisamente el contraste entre algunos pasajes 'eruditos' y otros 'populares' [1994c, 490], esto es: el afianzamiento de un estilo pluridiscursivo en lugar del rostro monoestilístico de la lengua oficial, en virtud de una fuerza centrífuga que da cabida a expresiones paremiológicas cuales «[…] clavel que no huele, / se corta de la maceta» (I, 2) y «luna tendida, marinero en pie» (II, 8), y a modismos cuales «corazón de plata fina» (II, 8), «como el agua que nace soy de limpia» (II, 9), «tenía el corazón en la garganta» (III, 1).

En cambio, en *Bodas de sangre* se observa la abstención de una mímesis dialectal no sólo desde un punto de vista fonético y lexical sino también conversacional, lo que le valió a la obra las críticas de la prensa americana con motivo de su representación en Nueva York en febrero de 1935, como el mismo Lorca admite en una entrevista: «No cal dir que a Nova York el fracàs de públic fou complet, complet. Les crítiques deien bestieses, com, per exemple, que no es concebia que la gent rústega parlès d'aquella manera, i coses semblants» [1994c, 714][94]. En el mismo surco se sitúa la opción crítica de Eusebio García-Luengo:

> Se ha dicho repetidamente por algunos críticos que la manera de hablar de los personajes de Lorca es un modo típico del habla del pueblo. No. Se trata —como ocurre siempre por necesidad— de una interpretación, sino que en ésta precisamente no se reconoce el pueblo en su directo pálpito. El pueblo emplea circonloquios […] y es, en alguna e inequívoca manera, pudoroso de lenguaje y de sentimientos. La desnudez de Lorca no pasa de ser una invención estética bastante ajena al espíritu popular, del cual este teatro no recoge sino una especie de resultados fáciles y espejeantes. […] El pueblo, por ejemplo no dice nunca, hablando una comadre a otra, como hace decir Lorca en *Bodas de sangre*: «Mi hijo te la cubrirá bien» [1951, 19].

La estilización del lenguaje, gracias a la cual palabras y sentencias 'usaderas, corrientes' se convierten 'en un hablar de perennidad', sal-

[94] Indudablemente, a la configuración de una veste lingüística percibida como inadecuada contribuye la traducción al inglés, por obra de Wilson y de Weissberger y supervisada por el mismo Lorca, que se ve obligado a reemplazar «los vocablos y los giros intraducibles» [1994c, 574].

vado así de la amenaza 'de lo circunstancial', constituye, viceversa, uno de los elementos más preciados de la obra según Pedro Salinas [1972, 197].

El antinaturalismo lingüístico es reivindicado por Lorca a propósito de *Yerma*: «Els actors no parlen amb naturalitat. Res de naturalitat. Algú potser ho censurarà… Si la censura es produís, consti quo jo sóc el responsable, l'unic responsable» [1994c, 694]. Hasta la palabra más susceptible de formularidad se sustrae a ella, como demuestra el hecho de que las dos letanías del último acto, la religiosa y la pagana, «[…] son inventadas, es decir, no son referenciales, no remiten a una realidad anterior y exterior a la obra» [Fernández Cifuentes 1986, 174]. La potenciación literaria del lenguaje, tanto en las partes en versos como en las partes en prosa, hace que el reseñador de *ABC* afirme que, en lugar de un 'diálogo vivo', la obra contiene 'poesía escenificada', y que el de *Las Provincias* opine que «sus versos sonaban a cantos de un pueblo de poetas» [cit. en Fernández Cifuentes 1986, 174-175]. Sin embargo, aunque trascendido, un alfabetario idiomático y sentencioso se percibe en expresiones cuales «Parado como un lagarto puesto al sol» (II, 1), «[...] déjame con mis clavos» (II, 2), «Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa» (II, 2), «El agua no se puede volver atrás» (III, 2), que, como una vez más sugiere Devoto [1988, 66], recuerda el refrán «Como no soy río, atrás me vuelvo».

Modismos en *La casa de Bernarda Alba* son aún más justificados por la índole realista, de 'documental fotográfico', de la obra. Si bien en la letanía en forma responsorial a la que dan voz Bernarda y las mujeres en el primer acto «se combinan fragmentos reconocibles de un texto previo, tradicional («Alabado sea Dios…», «¡Descansa en paz!», «Requiem aeternam…») con versos nuevos, inventados, al borde mismo de la verosimilitud («Descansa en paz con la santa / compaña de cabecera», «con la llave que todo lo abre / y todo lo cierra», «con los bienaventurados / y las lucecitas del campo»)» [Fernández Cifuentes 1986, 194], frases formulares recurren en el texto bajo la forma de dichos, refranes y expresiones idiomáticas[95].

[95] Por ejemplo, «¡mal dolor de clavo le pinche en los ojos!» (I); «como un lagarto machacado por los niños» (I); «[…] para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara» (I); «Cae el sol como plomo»

Una particular densidad formular se observa en *La zapatera prodigiosa*, que Lorca admite haber revestido de un 'lenguaje andaluz' [1994c, 497] —en otro lugar precisa de una fonética castellana, pero de un léxico y una sintaxis andaluces [1994f, 482]— y de «aire de refrán o simple romancillo» (*Prólogo*). De hecho, «[…] el primer acto contiene 386 expresiones coloquiales, y el segundo 705; de estas 1091 locuciones, sólo 456 —es decir, menos de la mitad— figuran en Caballero Rubio [*Diccionario de Modismos*], y todas las ha cosechado Lorca del habla local cotidiana» [Devoto 1986, 73][96]. La fraseología popular andaluza es aquí reproducida con tal escrúpulo filológico que, dice Lorca, «[…] interesó vivamente a varios profesores del Centro de Estudios Históricos, discípulos de Menéndez Pidal en Filología. Pedro Salinas, poeta y catedrático, analizó, precisamente, fragmentos del diálogo de *La zapatera*» [1994c, 592].

Un rico almacén lingüístico al que Lorca acude vampíricamente para moldear la conducta expresiva de su zapatera es Dolores Cebrián, criada de su amiga Emilia Llanos:

> Estando en casa de la señorita, me salió un novio. Yo salía a la ventana a pelar la pava. Y ella me oía regañar algunas veces, porque teníamos muchas peleas. Yo le decía a mi novio cuando estaba de 'monos': «Que te vayas, que no vuelvas más, alcatufero, que aunque me dejes, prefiero vestir santos, al penacho de tu catalineta diaria de todos los días, condenao». Y otras veces: «Maldita, maldita hora que empecé a hacerte caso; ay, tonta, tonta, con los buenos pretendientes

---

(I); «¡Lengua de cuchillo!» (I); «¡Vieja lagarta recocida!» (I); «Sarmentosa por calentura de varón» (I); «[…] para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado» (I); «Vengo de correr las cámaras» (I); «¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!» (II); «Por un oído me entra y por otro me sale» (II); «¡Pero me váis a soñar!» (II); «¡Mala puñalada te den, mosca muerta!» (II); «¡No llegará la sangre al río!» (II); «¡Siempre gasté sabrosa pimienta!» (II); «Pero en cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado» (II); «No sé qué te diga» (III); «La noche quiere compaña» (III); «la mala letanía» (III). Considérense, además, las supersticiones populares según las cuales la sal derramada «trae mala sombra» (III) y las perlas significan lágrimas (III), así como el sabor gnómico de esta frase de Bernarda: «Hijo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón» (I).

[96] Cfr. del mismo Devoto 1988, 57-61. A los trabajos de este autor remito para una reseña ejemplificadora.

> que una ha tenido». Bueno, pues luego la señorita se lo contaba al señorito Federico, que se moría de risa y me decía que iba a sacarme en una comedia que iba a escribir: «Tú vas a ser esa zapatera guapa y prodigiosa de mi comedia». Y por lo visto, sacó aquellos dichos míos: «Garabato de candil, estafermo y chupaletrinas, corremundos y judío colorado». El día que le dije que había pasado «tal sofocación que hasta había crujido la cómoda», las carcajadas de los dos sonaron por toda la Plaza Nueva [cit. en Higuera Rojas 1980, 82-83][97].

Una análoga espesura de fórmulas se detecta en *Doña Rosita la soltera* y en particular en el lenguaje del Ama, fraguado sobre el de Dolores 'La Colorina', criada de la familia Lorca:

> Todas las criadas de su teatro tienen un vago eco de este personaje real, que llega casi a identificarse con la criada de Doña Rosita. […] Era Dolores mujer enteramente iletrada. […] Supuso, pues, un fresco contacto con valores espontáneos, populares, de los que tanto gustaba mi hermano. Cuando éste hablaba del papel educador de las criadas, y de cómo ponían a los niños de ciudad en relación con la poesía de los campos, canciones, cuentos, romances, dichos y expresiones vivas, pensaba principalmente en Dolores. De ella tengo yo también un caudal de adivinanzas, no siempre impecables, a las que era aficionada, y de trabalenguas, algunos escabrosos. Una adivinanza y un trabalenguas pone Federico en boca del personaje ya citado [Francisco García Lorca 1990, 72-73].

He aquí la adivinanza:

> La boca sirve para comer,
> las piernas sirven para la danza,
> y hay una cosa de la mujer…
> (I)

[97] Efectivamente, la expresión «penacho de catalineta» se encuentra en la primera escena del primer acto, donde la zapatera además se queja: «maldita hora… maldita hora en que le hice caso a mi compadre Manuel […] Ay, tonta, tonta […] con tan buenos pretendientes que yo he tenido». «Garabato de candil» se encuentra en la escena novena del primer acto. «Estafermo» en la segunda escena del segundo acto. «¡Y paso unas sofocaciones!... que cruje la cómoda», «corremundos» y «judíos colorados» en la escena novena del segundo acto.

y el trabalenguas: «Siempre del coro al caño y del caño al coro; del coro al caño y del caño al coro» (I)[98].

Como es bien sabido, el lenguaje de la dramaturgia lorquiana está endeudado con la formación pueblerina de su autor, celosamente custodiada en un archivo de recuerdos y cultivada gracias a un ininterrumpido recorrido cognoscitivo sostenido por una destacada sensibilidad antropológica: «Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica» [1994c, 668].

Ahora bien, está claro que en el teatro la otredad discursiva no puede ser introducida en la voz directa del autor, que permanece fuera del enunciado, sino que es confiada a los personajes, configurándose de tal manera como palabra objetivada, representada. No cabe duda de que el discurso representado, lejos de ser áfono, simultáneamente representa, no dejando de actuar como ideologema, pero lo que representa es un horizonte ajeno al autor. Si en la poesía, pues, el lenguaje 'otro' (hemos visto la técnica de la retahíla) le sirve a Lorca para hablar de lo propio una vez atraído al campo gravitacional de sus intenciones expresivas, en el teatro le sirve para representar lo aje-

---

[98] Valgan como ulteriores ejemplos, siempre por boca del Ama, el conjuro: «Por la rueda de San Bartolomé / y la varita de San José / y la santa rama del laurel, / enemigo, retírate / por las cuatro esquinas de Jerusalén» (I); las maldiciones: «Por el ajonjolí, / por las tres santas preguntas / y la flor de la canela, / tenga malas noches / y malas sementeras. / Por el pozo de san Nicolás / se le vuelva veneno la sal» (I); «¡Ojalá se lo coma la serpiente del mar!» (I); el refrán: «Ni padre, ni madre, ni perrito que le ladre […]» (I); y las supersticiones: «¡Por Dios, cierra la sombrilla, no se puede abrir bajo techado! ¡Llega la mala suerte!» (I); «Estaba detrás de la puerta, sí señor, pero no era para oír, sino para poner una escoba boca arriba y que el señor se fuera» (II). Al tradicional pregón del vendedor ambulante: «¡¡Manzanillaaaaa fina de la tierraaa!!» (I), se añaden modismos cuales «Uno por la manta de arriba y otro por la manta de abajo […]» (I); «Si antes no pegas la hebra […]. La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca […] se queda sola en estas cuatro paredes […]» (I); «[…] una mujer que es la flor de la manteca» (II); «se le van a poner los ojos de vaca» (II); «Bien está que la zafia hable, pero que no ladre» (II); «El pan me quitará de la boca […]» (II); «¡Pico de falsa miel!» (II); «Para eso tengo la campanilla de la lengua» (II); «Pero siempre estoy con el tole-tole» (II); «[…] una palomilla de anís» (II); «Con su pan se lo coma» (II); «¡Salga el sol por las esquinas!» (III); «Sería el cuento de nunca acabar» (III); «[…] del año de la nana» (III).

no y no aparece despojado, pues, de su específica instancia semántica. Ello no impide, sin embargo, su diálogo con la voz autorial, que de hecho sigue sonando en los discursos entre comillas. Por lo tanto, si en la poesía se oye lo ajeno en lo propio, en el teatro se oye lo propio en lo ajeno, lo que puede apreciarse tanto bajo un punto de vista estilístico como ideológico.

Efectivamente, toda concesión al habla típica, a regionalismos y tipismos, en fin toda palabra y expresión brotadas de la «placenta granadina constantemente nutricia» [Guerrero Zamora 1962, 39] son ingredientes de una actitud lingüística creativa y no puramente imitativa. Son ingredientes de esa 'invención estética' señalada por Eusebio García-Luengo come traición de la expresividad popular, en la que en cambio se divisa la señal de una deseable y debida libertad artística, siendo Lorca, no un sociólogo, ni siquiera un antropólogo, sino un «poeta por los cuatro costados» [García Lorca 1997, 319], un poeta «de nacimiento y sin poderlo remediar» [García Lorca 1994e, 374]. Cabe recordar, a este propósito, que él mismo precisa que ha penetrado el folklore durante diez años con espíritu de poeta y no sólo de estudioso [1994c, 602].

La capacidad de amalgamar el sociolecto popular con el idiolecto de autor hace que exista un general consenso en reconocer al lenguaje teatral lorquiano un popularismo estilizado o neopopularismo que, como recuerda Guerrero Zamora [1962, 41], implica un tratamiento culto de la materia popular. He aquí, a este respecto, las palabras de Francisco García Lorca sobre *Mariana Pineda*:

> En la mantenida unidad de la obra se manifiesta una gran variedad de planos de lenguaje, que van de la imagen colorista, la valiente metáfora que anticipa las del *Romancero gitano*, a un lenguaje llano y sencillo, en el que se oye la copla popular, el refrán, coloquialismos regionales, modos de acentuación propios de la palabra hablada, fundidos, unos y otros rasgos, en una acabada unidad de estilo. Y esto lo logra el autor sin recurrir, claro está, al fácil dialectalismo, que, usado por otros dramaturgos, nunca tuvo acceso a su teatro [1990, 295].

Sin embargo, el diálogo entre lo propio y lo ajeno se realiza no sólo mediante la estilización del habla popular, una vez representada bajo la luz de la conciencia lingüística lorquiana, sino también me-

diante la refracción en ella de la instancia ideológica del autor. Efectivamente, el uso de los refranes conlleva la relativización de la palabra oficial, a la que se yuxtapone la especificidad sapiencial de la que son portadores. Análoga descentralización brota del uso de maldiciones, conjuros, adivinanzas, trabalenguas, pregones, palabrotas, todo un acervo perteneciente a la extraoficialidad de los lenguajes cotidiano, familiar, infantil y callejero.

Si la pura representación de una diferencia es en sí misma significativa en tanto que adquisición de un derecho de ciudadanía, el hecho de que el autor, lejos de ser imparcial, se solidarice con ella sobrecarga su postura de implicaciones ideológicas. Lorca, en efecto, deja vislumbrar la fusión de su voz con la voz del pueblo, que de tal manera llega a ser un discurso escondido del autor, su segundo lenguaje. A la legalización se añade, pues, el consenso, que resulta expresado explícitamente en algunos lugares paratextuales. En el *Prólogo hablado* y en el epílogo del *Retablillo de Don Cristóbal*, «interpretado y recogido de los labios populares», el autor declara su intención de observar una estrecha fidelidad a «expresiones y vocablos que nacen de la tierra», lo que hace hasta resbalar en el territorio de las palabrotas. Rehúye, pues, intervenir con filtros correctivos con el fin de conservar la 'encantadora libertad' del lenguaje popular, contrapuesto al lenguaje tedioso de las escenas burguesas, a cuyo público, rehusado en la *Advertencia* de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*[99], se le quita el calificativo de 'respetable' en el *Prólogo* de la *Zapatera prodigiosa*.

Conforme a una visión no exclusivista de la lengua y de la cultura que ella misma vehicula, el universo lorquiano constituye un horizonte pluridiscursivo privilegiado, cuyo semblante aparece harto ramificado, puesto que no se limita a las sendas que acabamos de ob-

---

[99] Nótense, aquí, fraseologismos («Canela en rama»; «¡Qué pero ni que niño muerto!»; «¡Que esconda el rabo la zorra / porque le doy con la porra!»; «A carne humana huele aquí. Como no me la des te mato a tí»; «¡Toma gana! ¡Toma gana!») y expresiones de sabor paremiológico: «Lo dicho, dicho, y cartuchera en el cañón»; «[…] que se te importe poco que un pájaro en la arboleda se pase de un árbol a otro»: es éste un cantar citado por Lorca en su conferencia sobre el 'cante jondo' (sobre los fenómenos de los cantares proverbializados y de los refranes cantados, señalados tanto por Mal Lara como por Correa, véase *supra*, cap. IV, págs. 199-200).

servar —la adopción de estilemas y técnicas expresivas propias de la oralidad primaria (lenguaje reiterativo, metaforismo audaz, etc.) y la directa incorporación de versos, coplas, refranes, modismos, etc., lo que estructura el plano de la intertextualidad—, sino que explora ampliamente también el fenómeno de la hipertextualidad, como podemos observar permaneciendo en la ladera teatral.

En una entrevista concedida a Ricardo F. Cabal en 1933, Lorca declara que su intención como dramaturgo es que su teatro sea «popular. Siempre popular: con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular» [1994c, 546]. Al tratar de rastrear los juegos transtextuales que involucran a la tradición popular en el teatro lorquiano, se observa que, si bien en la producción juvenil los préstamos folklóricos constituyen el punto de arranque de las prácticas semi-autónomas de la hipertextualidad (sobre todo la amplificación de fuentes teatrales preexistentes y la dramatización de fuentes extrateatrales), progresivamente se convierten en elementos intertextuales funcionalmente asimilados a un discurso dramatúrgico autónomo. Naturalmente, esta evolución en el uso del folklore literario desde la hipertexualidad hacia la intertextualidad no impide que las dos prácticas se superpongan.

Fenómeno consustancial a la creación lorquiana, la hipertextualidad se fragua a partir de fuentes sea literarias sea extraliterarias: «De todos modos —*fotografía*, *estampa* o *jardín*, *romance*, *leyenda* o *poema*—, García Lorca opera sobre la dramatización de una materia que ya tiene una existencia artística previa, lo que le lleva a modular una realidad literaria de segundo grado [...]» [Francisco García Lorca 1990, 376].

Dramatizaciones de canciones infantiles y de romances son las piezas juveniles *La viudita que se quería casar*, *Comedia de la Carbonerita* y *Elenita*. La primera se basa en una canción infantil 'de intensa poesía' [1994h, 136] que Lorca incorporará a otros varios contextos y que aquí aparece no sólo como motivo inspirador, sino también como prólogo, adquiriendo de tal manera el carácter de insignia[100].

[100] «Coro: Estrella del prado, / al campo salir, / a coger las flores / de Mayo y Abril... / Voz: Yo soy la viudita / del conde de Laurel, / que quiero casarme / no tengo con quién. / Coro: Y siendo tan bella / ¿No tienes con quién? / Escoge a tu

El hipotexto de la *Comedia de la Carbonerita* es otra canción de corro, cuya ausencia del texto lorquiano se debe, probablemente, a su facilidad para ser reconocida por parte, al menos, del horizonte de recepción más próximo: «¿Quién dirá que la carbonerita, / quién dirá que la del carbón, / quién dirá que soy casada, / quién dirá que tengo amor?»[101].

En el origen de *Elenita* hay un romance del que la primera redacción retoma varios versos, reducidos en cantidad en la segunda redacción, pero siempre colocados en la posición de *incipit*, señalando enfáticamente, de tal manera, su papel de modelo[102].

---

gusto / que aquí tienes cien. / Voz: Yo soy la viudita / del conde de Laurel, / que quiero casarme, / no tengo con quién». Una versificación en forma dialogada de esta canción infantil, que Lorca transcribe en «Ciudad perdida» (*Impresiones y paisajes*), es la «Balada de un día de julio» (*Libro de poemas*). A ella remite también «Ensueño de romances» [1996b]: «Y suspira la viudita / Que se quería casar, / La estrella linda del prado, / La flor de Mayo y Abril, / La que suspiraba amores / En oloroso pensil…/ En un campo de azucenas / Pasea el conde de Laurel, / Vestido de plata y oro / Jugando con su lebrel». Una variante está presente en CPE: «Soy biudita, / Lo manda la ley, / Quiero casarme / Y no hayo con quién. / Ni contigo, / Ni contigo, / Sino contigo, / Qu'eres mi bien» [I, n°. 75].

101 Esta versión del cantar, al que Lorca se refiere también en «Ensueños de romances» [1996b], la proporciona Andrés Soria Olmedo 1996c, 56.

102 He aquí la versión del romance proporcionada por Tadea Fuentes [1990, 98]: «Estando tres niñas / bordando casacas, / con agujas de oro / dedales de plata, / pasó un caballero / pidiendo posada. / —Si mi madre quiere / yo de buena gana. / Pusieron la mesa / muy bien preparada: manteles de hilo / cubiertos de plata. / La cama le hicieron / en medio la sala / colchones de lino, / sábanas de holanda. / A la media noche / fue y se levantó / y de las tres niñas / a Elena cogió, / la montó a caballo / y se la llevó. / Arriba en un monte / detuvo la marcha. / Di cómo es tu nombre / niña enamorada. / —En mi casa Elena / y aquí desgraciada. / Sacó su cuchillo / para degollarla / y luego hizo un hoyo / para allí enterrarla». Así el romance aparece en la primera versión del texto lorquiano: «Estando Elenita / bordando corbatas… / aguja de oro / y dedal de plata. / […] / Pasó un caballero / pidiendo posada. / Si mi madre quiere, / yo de buena gana. / […] / Dé la madre permiso / y le darán posada, / y le pondrán la mesa / en medio de la sala, / con manteles de hilo / y cubiertos de plata, / y le pondrán la cama / en mitad de la sala, / con sábanas de seda / y colchones de holanda». En cambio, así aparece en la segunda versión: «Estando Elenita / bordando corbatas…/ […] / estando Elenita / bordando corbatas, / aguja de oro / y dedal de plata. / […] / Pasó un caballero / pidiendo posada». La alusión a este romance aparece también en «Los ojos» (*Suites*).

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón (1922) es la adaptación para el teatro de títeres de un cuento popular dotado de múltiples versiones españolas y extraespañolas, cuya primera elaboración literaria, con el título de *Viola*, se incluye en *Il cunto de li cunti* de Giambattista Basile, colección de cincuenta fábulas divididas en cinco jornadas, publicada póstumamente en Nápoles entre 1634 y 1636 en cinco volúmenes. Propulsora de la difusión literaria en Europa de determinados núcleos narrativos propios de la tradición oral[103], la reelaboración de Basile no constituye el hipotexto del poeta, quien declara haber adoptado la variante andaluza del cuento («Viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo» es el subtítulo de la obra)[104]. Tampoco parece que Lorca haya podido recurrir a su memoria infantil. Francisco García Lorca, aun admitiendo que su hermano era un 'sujeto folklórico' mejor que él, no recuerda, en efecto, que ese cuento formara parte de su saber tradicional, con lo cual parece más verosímil que el poeta lo haya recogido directamente de la tradición oral gracias al trabajo de investigación folklórica al que solía entregarse. A este propósito, Andrés Soria Ortega [1986, 174] considera la hipótesis de que el poeta haya contribuido a la colección de cuentos populares que Aurelio M. Espinosa recogió por España, con etapa también en Granada, durante cinco meses a partir de julio de 1920 y bajo los auspicios de Ramón Menéndez Pidal y de algunos amigos de los varios lugares en donde efectuó sus investigaciones de campo[105]. Resultado de esas investigaciones, su obra *Cuentos populares españoles*, publicada en 1946, contiene la transcripción de algunas variantes españolas del cuento *La mata de albahaca*: la de Toledo, la de Aldeorno (Segovia), la de Barbadillo del Mercado (Burgos) y la granadina.

---

[103] De las fábulas de Basile se señalan las reelaboraciones de Charles Perrault, Clemente Brentano, Jacob y Wilhelm Grimm.

[104] Andrés Soria Ortega [1986, 174] sugiere que el único texto donde Lorca hubiera podido leer el cuento popular es *Cuentos y adivinanzas corrientes en Chile* de Rudolf Lenz en la *Revista de Folklore Chileno* (1912).

[105] En cambio, según Marie Laffranque la obra está «basada, más visiblemente que en cuentos y canciones populares de la Vega, en el recuerdo famoso de la poética zarzuela de *Luisa Fernanda*: "Señorita que riega la albahaca..."» [1985, 220].

Fruto de la ininterrumpida tarea del Lorca folklorista[106], los *Títeres de cachiporra* no sólo se dedican a escenificar un cuento popular, sino que retoman el repertorio propio del teatro de títeres, cuyo carácter convencional y formulario hace que las obras inspiradas en su máscara más famosa —*Cristobical* (1921), *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922) y *Retablillo de Don Cristóbal, aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz* (1931)— constituyan una *suite*, en cuanto variaciones de una misma historia: la de otra malmaridada, la joven, guapa, pero no acomodada Rosita, destinada por sus padres —el padre en la *Tragicomedia* y la madre en el *Retablillo*— a una unión matrimonial asimétrica con el viejo, rico, avaro y violento Cristóbal.

Con *Mariana Pineda* (1923) el poeta se endeuda una vez más con la tradición popular. Como es bien sabido, la pieza arranca de un romance inspirado en un acontecimiento histórico, romance que había sugestionado fuertemente la sensibilidad del poeta cuando niño:

> *Mariana Pineda* fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico que a mi se me figuraba trágico:
>
> ¡Oh! qué día tan triste en Granada
> que a las piedras hacía llorar
> al ver que Marianita se muere
> en cadalso por no declarar.
> Marianita sentada en su cuarto,
> no paraba de considerar:
> «Si Pedrosa me viera bordando
> la bandera de la Libertad.»
>
> [...] Un día llegué, de la mano de mi madre, a Granada: volvió a levantarse ante mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y solemnes, más dramáticas aún que

[106] «Los Cristobical los estoy *machacando*. Pregunto a todo el mundo, y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa» [1997, 124].

> aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor a la libertad […] [1994c, 610-611].

El poeta precisa, pues, que ha trascendido el hecho histórico para revestirlo de la poesía de los versos infantiles («inicié mi labor con el romance popular que cantaban las voces puras y graves de los niños», 1994c, 612), de la visión legendaria «deliciosamente deformada por los narradores de placeta» [1994f, 479], que de la heroína liberal transmite la imagen de una mujer enamorada, de una Julieta sin Romeo, en vez de una pura conspiradora: «Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido» [1997, 208-209]. Así, pues, no es de extrañar que la balada infantil constituya tanto el prólogo como el epílogo de la obra, cuyo subtítulo es, significativamente, *Romance popular en tres estampas*.

También *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1926) posee un carácter hipertextual dada su relación genética con las aleluyas sobre la vida de don Perlimplín, hipotextos pertenecientes a la tradición popular del siglo XIX.

Una vez recordado el arraigo de estas piezas en todo un caudal folklórico surgido de la infancia intemporal del poeta, del estudio sistemático de los cancioneros y de la investigación de campo, lo interesante es observar las operaciones transformacionales a las que dicho caudal es sometido y su consecuente resemantización.

Pues bien, en la elaboración de sus fuentes populares Lorca opta con preponderancia por una transmutación trágica, tan acorde con su temperamento de dramaturgo que, aun cultivando todos los géneros, más de una vez declara su interés en la resurrección de lo trágico. Este tipo de tratamiento de las fuentes populares se observa en *La viudita que se quería casar* y en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Dejando de lado de momento la *juvenilia*, centrémonos en la 'aleluya erótica', cuyos hipotextos populares otorgan al protagonista el papel de personaje ridículo: «'un figurón' que caricaturiza, hasta cierto punto, las figuras de los caballeros de vida aventurera (con amores, prisiones, naufragios y cautiverios) de la época de Felipe V,

cantados en los romances» [Caro Baroja 1990, 495-496]. El recorrido biográfico de Perlimplín tal como se cuenta en las dos aleluyas documentadas por Margarita Ucelay [1998, 18-26] —*Historia de Don Perlimplín*, publicada en Barcelona por Pere Simó en 1848, y *Vida de Don Perlimplín*, publicada en Madrid por José María Marés en 1865— es sustancialmente el mismo: feo, bajo y jorobado, Perlimplín es un joven mimado por sus padres, quienes, para instruirlo, lo llevan a un preceptor, que lo castiga por su indolencia. Al morir sus padres, hereda una fortuna que exhibe mediante trajes elegantes y la celebración fastuosa de sus bodas con Eufrasia, en la *Historia*, y con Sempronia, en la *Vida*. Una vez viudo, Perlimplín se traslada a París, en el primer caso, y a Madrid, en el segundo. En ambas versiones, por haber matado a un rival en un duelo amoroso lo llevan a la cárcel, de donde consigue huir. A bordo de un barco, llega a Argel, donde el sultán lo hace servidor suyo en la *Historia* y cautivo en la *Vida*. En el harén se enamora de una mujer hermosa con quien intenta huir, pero lo detienen y lo condenan a muerte.

La relación que Lorca establece con su hipotexto es de decidida emancipación, debido no sólo a la transmodalización, es decir, a la adaptación teatral de las aleluyas, sino sobre todo a una transformación temática que comporta una transposición tragicómica y la valorización del personaje. De hecho, como insiste Francisco García Lorca, una de las características permanentes del quehacer artístico de su hermano es «la necesidad de partir de una realidad concreta en la que apoyarse (que a veces puede ser de segundo grado, una realidad ya poetizada: aquí una aleluya; en Mariana Pineda, un romance), y la capacidad de fabular esa realidad dada» [1990, 314].

El título se configura como una autoproclamación de hipertexualidad. En origen concebido según un calco más literal con respecto al del modelo (*Historia de [Don] Perlimplín y Belisa en su jardín*), en su versión definitiva el título conserva el nombre del protagonista y la forma de aleluya, en la acepción de dístico octosilábico de rima pegadiza: *Amor de Don Perlimplín / con Belisa en su jardín*. El subtítulo, 'aleluya', no deja lugar a dudas acerca de la filiación de la obra, mientras que su cualificación adjetival, 'erótica', introduce un elemento de contradicción con respecto al hipotexto, destinado a un público infantil. El subtítulo, pues, deja vislumbrar la intervención transformacional a la que Lorca somete su fuente.

De las aleluyas sobre la vida de Perlimplín el texto lorquiano hereda, además del nombre del protagonista, el marco temporal anacronístico (el siglo XVIII), detenidamente perfilado mediante las acotaciones referentes a los trajes, a los peinados y a las intervenciones musicales (la casaca y la peluca blanca de Perlimplín; el traje de rayas de Marcolfa; la peluca dieciochesca de la Madre de Belisa; la cama con dosel y penachos de plumas, las sonatinas de Domenico Scarlatti, etc.). Hereda, además, la patética inadecuación como amante del protagonista, en un caso feo y en el otro viejo e impotente, que se sirve de su condición acomodada para lograr la unión conyugal; una actitud descriptiva caricatural e hiperbólica (la peluca llena de bucles de Perlimplín, sus grandes cuernos y su gran capa roja; la gran cama; el adulterio múltiple efectuado por Belisa en tan sólo una noche, su cofia inmensa, su gran traje de dormir todo hecho de encajes; la gran peluca repleta de pájaros, cintas y abalorios de su madre, etc.); y determinados motivos: la carta mensajera de amor, por ejemplo, y el duelo, que, sin embargo, en este caso es autodirigido, es decir, combatido por Perlimplín contra su doble [cfr. Grant 1964, 307-314].

No obstante, en el texto lorquiano se observa una reelaboración pragmática que somete el régimen lúdico de las aleluyas a un tratamiento que se desliza gradualmente hacia una vertiente trágica y que, al producir de tal manera un resultado esperpéntico, constituye una decidida desviación respecto de la norma del hipotexto. Esta transposición ya estaba prevista en el primer fragmento de la obra, que se configuraba como una especie de *abstract*, en donde se lee: «Hay […] una trágica expresión casi sublime en los actos y palabras de sus figuras. Las escenas, los personajes y los versos tendrán sus caretas», para significar que la apariencia cómica es un disfraz superpuesto a una realidad bien diferente. El poeta insiste en esta concepción originaria en algunas declaraciones efectuadas con motivo del estreno de la obra en 1933: «Esta 'aleluya erótica' […] es una obra tremenda […], que empieza en burla y acaba en trágico» [1994c, 529]. Y además: «*El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es el boceto de un drama grande. […] Lo que me ha interesado […] es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aun mezclarlos en todo momento» [1994c, 531-532].

Una escena en la que la contaminación entre lo lírico y lo grotesco alcanza un nivel de particular intensidad es, en el segundo cua-

dro, cuando el protagonista, pluritraicionado por Belisa con los representantes de las cinco razas humanas durante la primera noche de bodas, aparece con enormes cuernos dorados. Así ridículamente ataviado, pronuncia una de las más intensas líricas lorquianas que, además, actúa como una premonición del epílogo trágico: «Amor, amor / que estoy herido. / Herido de amor huido, / herido / muerto de amor. / [...]».

A partir de este momento empieza la rehabilitación del protagonista con respecto a una larga tradición farsesca de la que Lorca entresaca los tipos del viejo ridículo en el ámbito de un matrimonio desigual, de la criada intrigante, de la bella desalmada y de su madre arribista. En efecto «Don Perlimplín —dice Lorca— es el hombre menos cornudo del mundo. Su imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer; pero él luego hace cornudas a todas las mujeres que existen» [1994c, 532]. Bien lejos de reaccionar a la ofensa del honor a la manera calderoniana, Perlimplín llega a ser artífice de un plan del que alaba el anticonformismo («[…] ya estoy fuera […] de la moral ridícula de la gente»): se inventa un doble, un *alter ego* joven y varonil capaz, mediante cartas de amor, de enamorar a Belisa, quien, carente de alma, hasta ese momento sólo había sido sensible a incitaciones puramente eróticas. La impotencia física de Perlimplín se corresponde con la impotencia sentimental de Belisa («Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo»). La conciencia de su mera carnalidad empuja al protagonista a elogiar, en las cartas, su cuerpo, ese cuerpo que le atrae y le aterroriza en la medida en que le resulta inalcanzable («[…] la oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso […] Tu cuerpo… que nunca podría descifrar»): se produce de tal manera el hecho paradójico de que la iniciación de Belisa a la dimensión sentimental del amor se produce mediante la exaltación de su componente físico («Lo que no cabe duda es que me ama como yo deseo… […] Estas cartas de él… […] hablan de mí… de mi cuerpo…»).

Mediante el joven imaginario de la capa roja, Perlimplín, asociado no casualmente a referencias cristológicas, redime a Belisa: «¡Belisa ya tiene un alma!», dice a punto de morir («Belisa, ya eres otra mujer», así Marcolfa remata la afirmación de la joven «¡Me parece que soy otra mujer!»). Además, en su suicidio final «[…] oculta la sombra de una venganza, porque ahora Belisa sentirá en su propia carne la misma frustración e impotencia que ella fríamente había infligido a Per-

limplín. Podrá amar con todo su cuerpo y toda su alma, mas solamente a una sombra sin rostro. Perpetuamente deseará un imposible» [Ucelay 1998, 202].

Con su estrategia coronada por el sacrificio de sí mismo, Perlimplín se rescata de la figura de viejo (en efecto, a su edad biológica se contrapone un alma 'chica' y no es casual que el instrumento de su desquite, la imaginación, sea una prerrogativa de la edad infantil) y de burlado, convirtiéndose, al mismo tiempo, en redentor y en vengador. Sin embargo, en el régimen trágico en el que se cumple su sublimación final —que lo ve morir como amante deseado en vez de marido traicionado, para usar las palabras de Ferruccio Masini [1966, 45]— vuelve a irrumpir el elemento cómico, que ahora se impone mediante la redondilla pentasilábica de Belisa, en pleno estilo de aleluya: «¡Don Perlimplín / marido ruin! / Como le mates, / te mato a ti»[107]. Se produce, de tal manera, una ulterior desautomatización del canon: «El mismo hábito de tragedia y lirismo que se había venido imponiendo es así desfamiliarizado de nuevo por la irrupción de lo suplantado, de modo que en ningún momento se permite la fijación, la dictadura absoluta de una norma; sólo el continuo ejercicio de la interrupción y el desconcierto» [Fernández Cifuentes 1986, 131].

El dejo trágico que la re-creación del antecedente folklórico conlleva en el caso de Don Perlimplín es connatural al romance/fuente de *Elenita* y al romance/fuente de *Mariana Pineda*. Aquí, pues, Lorca no hace más que maximizar ese dejo mediante la afirmación explícita del *fatum* que, como apunta Fernando Lázaro Carreter [2002, 23], se evidencia en las palabras finales de la heroína: «¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso! / ¡Pedro! La Libertad por la cual me dejaste». Además de ello, Lorca inventa el amor entre Mariana y Sotomayor de acuerdo con su intención de sustituir la faceta política de la historia con la faceta sentimental. Y «en función de esa relación amorosa, quita énfasis al papel de Mariana como madre, papel que el Romancero moderno, con su característico interés en las relaciones familiares, naturalmente enfatiza» [Robertson 1988, 100].

[107] A este propósito, Tadea Fuentes remite a algunos versos del cuento popular *Los tres pelos del diablo*: «A carne humana / huele aquí, / como no me la des / te mato a tí» [2004, 184].

Viceversa, en el caso de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* la re-creación lorquiana se basa en la simplificación de la trama popular y en la conversión en final feliz del epílogo matrimonial, que en el cuento oculta la que pretende ser la última y definitiva burla del príncipe, previendo la muerte de la muchacha. Por lo tanto, a lo estático del cuento popular se yuxtapone lo dinámico que en Lorca permite el pasaje del desafío a la conciliación y que implica, además, un cambio de estatus de la niña 'requetepobre'[108].

Aun situándose fuera del terreno de la hipertextualidad[109], *Bodas de sangre* contiene un fenómeno de reescritura sumamente interesante, que además retoma el motivo popular del agua que no se puede beber, que ya hemos visto aprovechado por Manuel Machado. Se trata de la *Nana del caballo grande* (I, 2) que, entonada por la Suegra y por la Mujer, reelabora una nana granadina que Lorca cita en su conferencia *Canciones de cuna españolas*:

A la nana, nana, nana
a la nanita de aquel
que llevó el caballo al agua
y lo dejó sin beber.

Cargado de 'angustia misteriosa', el hecho inusual de que 'aquel' no apague la sed del caballo es sustituido, en la reescritura lorquiana, por el rechazo a beber del animal, al que le detiene la amenaza representada por el agua negra entre las ramas:

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.

---

[108] Sobre la autoría de esta pieza véase Menarini 2004.

[109] Como el mismo Lorca admite, *Bodas de sangre* (1933) se inspira en un hecho real acaecido en el campo de Níjar (Almería), que él aprendió por los periódicos [1994c, 677]. La obra, pues, no parece tener ninguna relación con el romance oral surgido del así llamado crimen de Níjar, ni con la novela corta de Carmen de Burgos *Puñal de claveles* (1931), inspirada a su vez en el delito nijareño.

Cuando llega al puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua,
con su larga cola
por su verde sala?

Convertido en sujeto de la acción, el caballo absorbe en sí al protagonista masculino identificable con Leonardo, de quien representa la pulsión erótica de acuerdo con una habitual simbología lorquiana, explicitada en el III acto:

Leonardo
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
[…]
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
(III,1)

La acción de la que el caballo ha llegado a ser el sujeto consiste en la negación a beber el agua negra entre las ramas, es decir en el rechazo a alimentar la fuerza oscura de la pasión que encarna[110]. Imputable a una especie de presentimiento, esa voluntad de autocontrol resulta asociada, sin embargo, al sufrimiento en el estribillo paralelístico:

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

[110] El discurso de la Novia en el III acto confirma la simbología del agua negra entre las ramas: «Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra y salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes».

En efecto, como dirá el Leñador I°, «vale más ser muerto desangrado que vivo con ella [la sangre] podrida». La voluntad de autocontrol choca, en suma, con la irreductibilidad del sentimiento[111]. Tan es así que el caballo por fin beberá, sin que por ello desaparezca, sin embargo, la razón del llanto:

Duérmete, clavel,
que el caballo se pone a beber.

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

De hecho, si reprimir el deseo equivale a vivir con la 'sangre podrida', desvincular su fuerza ciega de todo control equivale a ver la propia 'sangre derramada':

Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua.

Estos versos parecen prefigurar el duelo que en la acción principal reservará una muerte violenta tanto a quien transgrede el orden (Leonardo) como a quien trata de reestablecerlo (el Novio), tal y como aquí preanuncia el verbo en plural, cuyo sujeto sobreentendido crea un eficaz clima alusivo[112].

---

[111] El comportamiento de los dos protagonistas está enteramente basado en el conflicto entre estas dos fuerzas, como ellos mismos declaran: Leonardo en el fragmento mencionado y la Novia en estos versos: «¡Ay, qué sinrazón! No quiero / contigo cama ni cena, / y no hay minuto del día / que estar contigo no quiera, / porque me arrastras y voy, / y me dices que me vuelva / y te sigo por el aire / como una brizna de hierba» (III, 1).

[112] Otra premonición es la canción de la criada, una especie de alboreá trágica en la que la sangre derramada, mientras alude a la desfloración de la novia en fun-

Sembrada de símbolos infaustos ('orilla mojada', 'montes duros', 'río muerto', 'nieve', etc.), la otra glosa de la nana constituye una variación sobre el tema de la castración y del sufrimiento:

No quiso tocar
la orilla mojada
su belfo caliente
con moscas de plata.
A los montes duros
sólo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!

Lorca efectúa, pues, una refuncionalización de la nana granadina que, en virtud de su tono angustioso y misterioso, se convierte de «pequeña iniciación de aventura poética» en presagio del desenlace infausto de la acción principal, cuyo eje es el conflicto entre la libre inclinación y la norma social. Y no es de extrañar que ese presagio se delegue a la voz del orden establecido que, destinado a ser quebrantado por la fuerza transgresora de la pasión, encontrará en la venganza un macabro resarcimiento. Una voz corporeizada por la Suegra y por la Mujer, narradoras intradiegéticas no externas a la historia que cuentan: de ella, en efecto, llegan a ser personajes puesto que se configuran como interlocutoras del caballo, al que se dirigen con una especie de conjuro orientado a proteger la estabilidad familiar, emblemáticamente significada por la imagen del niño que duerme en su confortable cuna:

¡No vengas! Detente,
cierra la ventana

---

ción de su fecundación, parece anunciar la muerte violenta provocada por el duelo en el que el Novio está implicado como agente de la venganza: «Porque el novio es un palomo / con todo el pecho de brasa / y espera el campo el rumor / de la sangre derramada» (II, 2).

con ramas de sueños
y sueño de ramas.
Mi niño se duerme.
Mi niño se calla.
Caballo, mi niño
tiene una almohada.
Su cuna de acero.
Su colcha de holanda.
Nana, niño, nana.
¡Ay, caballo grande
que no quiso el agua!
¡No vengas, no entres!
Vete a la montaña.
Por los valles grises
donde está la jaca.
Mi niño se duerme.
Mi niño descansa.
[…]
¡No vengas, no entres!
¡Vete a la montaña!
¡Ay, dolor de nieve,
caballo del alba![113]

Estructurado según el patrón del paralelismo gallegoportugués, donde «[...] series eslabonadas [...] amplían los conceptos esenciales en formas diversas» [Correa 1970, 109], el estribillo de la nana:

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.
Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.
[...]
Duérmete, clavel,
que el caballo se pone a beber.

[113] En cuanto a la interpretación de esta nana cfr., entre otros críticos, Martínez Nadal 1974, 218-222; Correa 1970, 82-106; Villegas 1967, 21-36; Doménech 1976, 202-209; Carrascón 2002. Ilda Beatriz Saiz de Ríos [1998, 163-169] proporciona una interpretación diferente del capital simbólico de la nana, pero sin confutar su función de «anticipación del hecho trágico».

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar

constituye una ‘repetición incremental’ del *incipit*, que resulta además rematado mediante una repetición cuya variación enfática se sirve del flamenquísimo ayeo, regresión desde el λόγος hacia el grito, más eficaz, por su raíz pulsional, para socorrer a lo indecible:

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua
[...]
Nana, niño, nana.
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!

Ahora bien, la transtextualidad que se ha observado en el quehacer teatral lorquiano es un principio consustancial a la tradición oral, puesto que —como el mismo poeta afirma— las canciones son organismos vivos que evolucionan hasta su perfección para luego degenerar en residuos que sirven de semillas de nuevas variantes, quedando visibles en transparencia a la manera de palimpsestos [1994c, 603]. Bajo esta luz, Federico García Lorca aparece como un prestidigitador enamorado de su juego, cuyas ‘cosas esenciales’ —es él mismo quien lo reconoce— son «estribillos de estribillos».

Nos queda por considerar una última forma de popularismo, tal vez la más resbaladiza por ser el umbral de todo costumbrismo: la adopción temática de lo popular, que en el caso de Lorca coincide, además, con lo más trillado: el andalucismo, que sin embargo en sus manos aparece refundado en virtud de una ‘Andalucía del llanto’, encaminada a quebrantar su acostumbrada ficción solar. De tal manera el poeta contrasta el costumbrismo, no ya negando su objeto, sino modificando su mirada, que va más allá de la superficie decorativa del específico dato étnico e iconográfico, que resulta, así, radicalmente resemantizado:

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra.)

Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)
(«[Tierra seca]», *Poema del cante jondo*)

Ritmada por el juego anafórico, la condensación de metáforas y elementos nominales en la total omisión de elementos verbales confiere un tinte elíptico y fragmentario al poema, que así podría ser glosado con el fin de suplir el margen de ambigüedad de lo no dicho: en el marco geográfico de Andalucía —evocada en virtud de veloces connotaciones de tipo climático/psicológico ('tierra seca'[114]), histórico ('tierra vieja') y filosófico ('tierra quieta'[115])—, en las noches dilatadas hasta el amanecer a la espera del duende ('noches inmensas'[116]), bajo la lumbre del candil (elemento que evoca no sólo la cueva como escenografía del 'cante', sino también la intimidad necesaria a su manifestación) y al sonido de las guitarras ('hondas cisternas'[117]), se ma-

[114] Recuérdese que la siguiriya con su canto dramático había dejado sólo el desierto («Y después»).

[115] Me inclino a pensar que Lorca se refiere al fatalismo que suele atribuir a su 'pueblo estático', quien «pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la señal salvadora» [1984a, 217]. En otro lugar, define Andalucía como «Oriente sin veneno, Occidente sin acción» [1997, 587].

[116] Recuérdese que el llanto de la guitarra «rompe las copas de la madrugada» («La guitarra»).

[117] La guitarra es asimismo definida 'aljibe de madera' en el que flotan los suspiros en «Las seis cuerdas»: si el agua estancada realza simbólicamente la sensación de sufrimiento vehiculada por los suspiros, la imagen de la hondura evocada por el

nifiesta el 'cante' ('las flechas'[118]), que exorciza la pena suscitada por la percepción de la muerte como acontecimiento definitivo, en tanto que carente de horizontes ('muerte sin ojos'). A los injertos parentéticos, basados en la imagen del viento, parece ser confiado un mensaje contrastante de fuerza vital.

Dotada de un ritmo entrecortado en el que Ángel del Río reconoce la técnica guitarrística del *pizzicato* [1940, 219], la breve composición, encargada en la obertura del *Poema del cante jondo* de evocar el 'cante' en sus rasgos geográficos, ambientales, atmosféricos y temáticos[119], manifiesta el desinterés del poeta por la exterioridad foklórica de su tierra que, aun configurándose como geografía concreta, se convierte en un espacio metafísico, vinculada como está a la contemplación del ser: una 'Andalucía universal', honda, la que no se ve. Una Andalucía trágica, dice Azorín en su reseña del poemario lorquiano, caracterizada por una perspectiva espiritual que induce a meditar sobre '¡La eternidad y la nada!' [cit. en Londero 1999, 73-76]. Bajo este punto de vista, en una carta a su familia el poeta guarda

'aljibe' y por las 'cisternas', mientras recuerda la forma física del instrumento musical, representa los abismos emotivos y pulsionales que se descargan en el sonido de la guitarra. La imagen de la hondura asociada a la guitarra posee una elevada incidencia en el *Poema del cante jondo*: en «Las seis cuerdas», es definida «boca redonda» que contiene sollozos; en «Malagueña», por sus 'hondos caminos' pasan caballos negros y gente siniestra; y en «Adivinanza de la guitarra», en su 'redonda encrucijada' las seis cuerdas son seguidas por los sueños antiguos. La guitarra es igualmente voz del dolor en «Barrio de Córdoba» («Las gentes van suspirando / con las guitarras abiertas»), que halla un antecedente en una poesía juvenil: «La voz hipante de la guitarra / Es el anhelo de Andalucía. / Lira imposible que sólo quiere / Ojos y sangre por melodía. / [...]» («La leyenda de las piedras»). En «El piano» [1994g] podemos leer: «Unas manos toscas y torpes arrancan de la guitarra toda su espantosa tragedia y sufrimiento, porque la guitarra es un alma en pena de todos los amores imposibles y en su forma y en sus bordoneos, que suenan a ojos enormes con ojeras moradas, nos dice su apasionamiento y su constante sufrir».

[118] Al reconocer la fuerza expresiva del 'cante jondo', el poeta dice que «lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón» [1984a, 71].

[119] En el manuscrito original del *Poema del cante jondo* —publicado por Rafael Martínez Nadal en Federico García Lorca 1975— esta primera composición del *Poema de la soleá*, carente de título en la *editio princeps* de 1931 por Ulises, aparece con el título *Evocación*, reproducido en la edición de Allen Joseph y Juan Caballero para Cátedra.

distancia de Villaespesa: «Cada día odio más la populachería y el aplauso del ignorante. Nunca me veréis como a Villaespesa» [1997, 105]. Y el *Romancero gitano* lo anuncia como un libro de una Andalucía que no se ha acostado con ningún inglés [1997, 334], para luego insistir, como ya vimos, en la reivindicación antipintoresca, antifolklórica, antiflamenca de su libro, presidiado por un solo personaje grande y oscuro: la Pena [1994b, 359].

Ahora bien, a propósito del *Poema del cante jondo* Lorca reivindica la exclusividad de los temas andaluces, nunca 'tocados' por los poetas españoles [1997, 137]. Y a propósito del *Romancero gitano* afirma que su intención es la de hacer una obra popular y andalucísima, cuyos personajes, insiste, parece que nunca han existido para los poetas, más bien aficionados a Castilla [1997, 148][120]. Empero, otros autores, algunos de los cuales cita en su conferencia de 1922, ya se habían aventurado no sólo en la composición de coplas flamencas (lo que Lorca, como ya vimos, rehúsa, prefiriendo la 'rosa natural' a la 'rosa de papel'), sino también en la poetización del 'cante' y del mundo gitano. No es, pues, el primero en acoger temas andaluces en sede poética, y ni siquiera el primero en rescatar el dolorismo del 'cante jondo', trascendiendo el mero descriptivismo costumbrista. Y de algunos de sus predecesores, poetas, narradores o teóricos, hasta parece tomar una palabra, una frase, una imagen. La siguiriya, que en sus palabras es un «perfecto poema de las lágrimas», asimismo había sido definida por Machado y Alvarez «delicado[s] poema[s] de dolor, verdadera[s] lágrima[s] del pueblo gitano» [1998b, 19]. Al desmentir la visión de la Andalucía a la francesa, Rubén Darío observaba que el del 'cante' es «el reino del desconsuelo y de la muerte»; el reino de una pena nacional, más que personal, y atávica, evocadora de 'cosas lejanas' (recuérdese, aquí, «La guitarra»), como se trasluce en los 'aullidos' de Juan Breva [1917, 69-83]. Ambivalente es su visión de la seguidilla: por un lado «pequeña ánfora lírica de vino llena / compuesto por la dulce musa Alegría», pero por otro lado arco con el que una 'airada musa' lanza sus flechas: sus «llantos que parten el corazón» expresan

---

[120] Mario Hernández [2000] opina que el adjetivo numeral que figura en el título de la *princeps*, *Primer romancero gitano*, hay que entenderlo como el anuncio, no ya de un *Segundo romancero gitano*, sino de una temática inédita, precisamente la del mundo gitano.

«penas arcanas» al compás de un ritmo «que tiene el filo de cien puñaladas» [1954, 657-658]. Alejandro Sawa, al criticar a su vez la imagen de Andalucía como 'país de abanico' producida por los risueños libros de Dumas y Gautier, afirmaba que el pueblo andaluz «baila siempre [...] con un cuchillo clavado en las entrañas» (recuérdese la centralidad de esta imagen en el *Poema de la soleá*) y que sus «sollozos rimados aúllan la Muerte» [1986, 180-182]. Aunque criticado por Lorca, Francisco Villaespesa es autor de un retrato intenso de la carcelera, que «llora en los bordones de vieja guitarra» su pena sorda y negra «que nunca se alegra» [1954, II, 113-114].

La representación de los *Trenos gitanos* de Salvador Rueda se sustancia de un campo semántico dominado por el dolor, confiado a una copiosa constelación léxica sinonímica, cuya carga expresiva es potenciada o producida por una exacta adjetivación: pena, penas hondas, amargura, dolor amargo, dolor sin consuelo, lloro, llanto, lamento, treno, hondos lamentos, lamento trágico, suspiros, miserere, tristes bordones, acorde infausto, voz quejumbrosa, feroz alarido, sones amargos, sudores de muerte y de llanto, sollozar, llorar, gritar, suspirar, gemir, temblar. Familiar para el lector lorquiano es también la imagen cristológica del gitano crucificado, cuyo dolor brota de la conciencia de la muerte y de la marginación social. Familiares son además, no obstante la diferencia de clima expresivo, la equiparación del 'cante' con un rito religioso, el infausto valor simbólico de la adelfa ('copla de adelfas') y la imagen de las vibrantes ondas sonoras provocadas por el quejío flamenco. Y ya «La guitarra» ruedana estaba asociada a la imagen de la hondura: «boca de un abismo / de vagos ensueños, / puerta de las penas / y del sentimiento», en cuyo seno se albergaban "mundos misteriosos", al igual que la guitarra lorquiana, 'boca redonda' que hace llorar los sueños y de la que se escapan los sollozos; 'aljibe de madera' donde flotan los suspiros («Las seis cuerdas»). En ambos poetas, el sonido de la guitarra despierta el recuerdo, evocador de "cosas lejanas" en Lorca («La guitarra») y de «no sé qué distancias y qué espacios difusos del tiempo» en Rueda [1911, 418-421 y 477-479][121].

---

[121] Que Lorca conoce bien la producción lírica ruedana lo demuestra, por si hiciera falta, una carta que envía a su familia desde Nueva York, en la que dice que ha

Del manuelmachadiano «cantar veneno, / como flor de adelfa» y de su enlace con la muerte ya hemos hablado. Y si la soleá del sevillano «llora [...] el de profundis del bordón» (recuérdese el poema lorquiano «De profundis»), su siguiriya es el poema del Amor y de la Muerte, vistos, añade Lorca, a través de la Sibila.

El Amor y la Muerte protagonizan también «Cante hondo» de Antonio Machado [2000, 105], que termina evocando el sonido luctuoso de una falseta:

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta

a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.

... Y era el Amor, como una roja llama...
—Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro,
que se troncaba en surtidor de estrellas—.

...Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
—Tal cuando yo era niño la soñaba—.

Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, al golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra.

---

colaborado en una selección de las poesías de Rueda a incluir en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1883-1931)* que está preparando Federico de Onís [1997, 646]. Al rememorar una visita que en compañía de Lorca hizo al poeta malagueño ya viejo y olvidado, José Luis Cano afirma que «Federico [...] no podía olvidar que la poesía de Rueda había sido una de sus lecturas de adolescente, y que en algunos versos de su primer libro —*Libro de poemas*— hay clara huella del modernista Rueda» [1973, 29]. Sobre las correspondencias temáticas y expresivas entre Lorca y Rueda, cfr. Ory 1971.

Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza avienta.

A su vez Juan Ramón Jiménez [2003, 144] evidencia los motivos del sueño, del recuerdo y del llanto, que recurren en las lorquianas «Las seis cuerdas» y «Adivinanza de la guitarra»:

¡Qué tristes, qué tristes sois
sencillas coplas gitanas;
¿quién al oíros no sueña,
entre recuerdos y lagrimas?

En la escenografía de la cueva, el 'cante' abreva la pena, según palabras de Unamuno [1953, nº. 1417]:

Con el cante jondo, gitano,
tienes que arrasar la Alhambra;
no le hacen falta a la Zambra
palacios hechos de mano.
Que basta una fresca cueva
a la vera del camino;
tienes el cante por sino
que tus penitas abreva.

En 1926, cuando el *Poema del cante jondo* es conocido por vía oral y gracias a la publicación de algunas de sus partes en revistas, Villalón publica *Andalucía la baja*, que presenta un claro parentesco con el poemario lorquiano, como en el caso de la personificación de *La soleá*:

Moza vestida de luto
¡Soleá…! ¿A dónde vas…?
—Voy a recordarle a un hombre
que la vida es tan fugaz
que no merece la pena
de reír ni de llorar…[122].
[2002, 57-58]

[122] Rafael Alberti recuerda la súbita amistad entre Lorca y Villalón, quienes se conocen con motivo del viaje sevillano que, en 1927, Lorca emprende junto a otros representantes de la Generación del 27 [1998, I, 286].

Se trata de un bagaje de representaciones solidarias, en que Lorca participa con su personalísima voz, a riesgo de engendrar un estereotipo invertido, la mitología de signo contrario de la España negra que, aunque rechazada en tanto que tópico demasiado manoseado y carente de eficacia literaria [1984b, 156], actúa como espejo de su sentir.

Como ocurre con parte del popularismo temático que cruza la literatura española del modernismo a las vanguardias, el interés de Lorca por la cultura gitanoandaluza no constituye superficial folklorismo. Su sonda poética penetra a través de las formas aparentes de la tradición meridional y llega al 'dentro', a ese 'tronco negro de faraón' que es común nutrimento del 'cante' y de sus versos, cuya peculiaridad reside más bien en una sorprendente capacidad de estilización de Andalucía, encumbrada a lugar de significados arquetípicos y, por ello, eternos y universales.

Índice de abreviaturas

CB: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. José María Azáceta, CSIC, Madrid, 1966.
Otra edición consultada:
– *Cancionero de Baena*, Rivadeneyra, Madrid, 1851.

CE: *Cancionero de Estúñiga*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Alhambra, Madrid, 1978.

CET: *El cancionero español de tipo tradicional*, ed. José María Alín, Taurus, Madrid 1968.

CF: *Cantes flamencos*, ed. Antonio Machado y Alvarez, DVD Ediciones, Barcelona, 1998.

CFC: *Cantes flamencos y cantares*, ed. Antonio Machado y Alvarez, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

CG: *Cancionero general* de Hernando del Castillo, ed. Joaquín González Cuenca, Castalia, Madrid, 2004.
Otras ediciones consultadas:
– *Cancionero general*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, RAE, Madrid, 1958.
– *Cancionero general*, ed. J. M. Aguirre, Anaya, Salamanca, 1971.

CMC: *Cancionero Musical de la Colombina*, eds. José Sierra y José Carlos Gosálvez, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2006.

CMP: *Cancionero Musical de Palacio*, ed. Joaquín González Cuenca, Visor Libros, Madrid, 1996.
Otras ediciones consultadas:
– *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, ed. Francisco Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1890.
– *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*, ed. Higinio Anglés, CSIC, Barcelona, 1947.

– *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, ed. José Romeu Figueras, CSIC, Barcelona, 1965.

CP*:* *Cancionero de Palacio*, ed. Francisca Vendrell de Millás, CSIC, Barcelona, 1945.

CPE: *Cantos populares españoles*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 1951.

CR: *Cancionero de romances* de Martín Nucio, ed. Ramón Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 1945.
Otra edición consultada:
– *Cancionero de Romances*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1967.

CRV: *Cancionero de romances viejos*, ed. Margit Frenk Alatorre, Universidad Nacional Autónoma, México, 1972.

CT: *Cancionero tradicional*, ed. José María Alín, Castalia, Madrid, 1991.

CU: *Cancionero de Upsala*, ed. Rafael Mitjana, El Colegio de México, México, 1944.

EV: *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI* de Antonio Sánchez Romeralo, Gredos, Madrid, 1969.

GRV: *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*, eds. Giuliana Piacentini y Blanca Periñán, ETS, Pisa, 2002.

NCALPH: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, ed. Margit Frenk, UNAM/Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

RG: *Romancero general*, ed. Agustín Durán, B.A.E (X), Madrid, 1854.

RGL: *Romancero general*, ed. Angel González Palencia, CSIC, Madrid, 1947.

TL: *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra, ed. Emilio Pujol, CSIC, Barcelona, 1949.

Bibliografía

AAVV (1992): *Los españoles pintados por sí mismos*, Editorial Dossat, Madrid.

Aguirre, José María (1965): *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

— (1972): «Moraima y el Prisionero: ensayo de interpretación», en N. D. Shergold (ed.), *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, Tamesis Books, Londres, págs. 53-72.

— (1988): «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, págs. 97-119.

Alarcón, Pedro Antonio de (1859): «España y los franceses», en *El Museo Universal*, 11, págs. 82-84.

Alarcón Sierra, Rafael (1999): *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (*Alma *y* Capricho*)*, Diputación de Sevilla, Sevilla.

— (2000): «Introducción», en Manuel Machado, *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, Pre-Textos, Valencia, págs. 9-190 [a].

—(2000): «Introducción», en Manuel Machado, *Alma. Caprichos. El mal poema*, Castalia, Madrid, págs. 7-85 [b].

— (2008): *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Alas, Leopoldo «Clarín» (1886): *Un viaje a Madrid*, Librería de Fernando Fe, Madrid.

— (2000): *La regenta*, Cátedra, Madrid.

Alatorre, Antonio (1977): «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva revista de filología hispánica*, nº. 2, t. XXVI, págs. 341-459.

Alberich, José (1987): «Actitudes inglesas ante la Andalucía romántica», en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y homenaje a Gerald Brenan*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, págs. 21-44.

— (2000): *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Alberti, Rafael (1973): «Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer», en *Prosas encontradas*, Ayuso, Madrid, págs. 69-74 [a].

— (1973): «La poesía popular en la lírica española contemporánea», en *Prosas encontradas*, Ayuso, Madrid, págs. 115-133 [b].

— (1984): *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla.

— (1998): *La arboleda perdida*, Alianza Editorial, Madrid.

— (1999): *Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca*, en *Imagen primera de…*, Seix Barral, Barcelona.

Alcina Franch, Juan (1969): «Prólogo», en *Romancero antiguo*, Editorial Juventud, Barcelona, págs. 7-31.

Alemán, Mateo (1994): *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Cátedra, Madrid.

Alín, José María (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid.

— (1981): «Sobre el "cancionero" teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, Madrid, págs. 533-540.

— (1991): *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid.

— (1992): «Poesía de tipo tradicional», en *El comentario de textos, 4. La Poesía medieval*, Castalia, Madrid, págs. 339-374 [a].

— (1992), «Nuevas supervivencias de la poesía tradicional», en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, págs. 403-465 [b].

— (1994): «De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica», en Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), *De balada y lírica, 2*, Fundación Ramón Menéndez Pidal/Universidad Complutense, Madrid, págs. 53-66.

— (2004): «Bajo la bandera de San Marco», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Fundación Machado/Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 15-39.

— (2006): «De las seguidillas a las seguidillas seriadas», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 17-41.

— y Barrio Alonso, María Begoña (1997): *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Támesis, Londres.

Allegra, Giovanni (1982): «Manuel Machado e il male di Saturno», en *Il regno interiore*, Jaca Book, Milán, págs.189-218.

Alonso, Amado (1943): *Castellano, español, idioma nacional*, Editorial Losada, Buenos Aires.

— (1967): *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*, Gredos, Madrid.

Alonso, Celsa (1997): *La canción lírica española en el siglo XIX*, ICCMU, Madrid.

Alonso, Dámaso (1942): *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Losada, Buenos Aires.

— (1946): «Escila y Caribdis de la literatura española», en *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Buenos Aires, págs. 9-27.

— (1956): *Menéndez Pelayo crítico literario*, Gredos, Madrid.

— (1961): «Cancioncillas de amigo mozárabes», en *Primavera temprana de la literatura española*, Guadarrama, Madrid, págs. 2-79.

— (1988): «Originalidad de Bécquer», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, págs. 13-47 [a].

— (1988): «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, págs. 49-95 [b].

— (1988): «Federico García Lorca y la expresión de lo español», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, págs. 257-265 [c].

— (1988): «Prólogo», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, págs 9-11 [d].

— (1993): «Lope de Vega, símbolo del barroco», en *Poesía española*, Gredos, Madrid, págs. 417-478.

— y Blecua, José Manuel (1992): *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid.

Altamirano, Magdalena (1995): «Lo popular en los "villancicos pastoriles" de Juan del Encina», en Aurelio González, Lilian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Palabra e imagen en la Edad Media*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, págs. 339-350.

Alvar, Carlos (1998): «Poesía culta y lírica tradicional», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional*, Universidad de Sevilla/ Fundación Machado, Sevilla, págs. 99-111.

— y Gómez Moreno, Angel (1987): *La poesía lírica medieval*, Taurus, Madrid.

Alvar, Manuel (1970): *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona.

Alvarez de Miranda, Angel (1963): *La metáfora y el mito*, Taurus, Madrid.

Alvarez Gato, Juan (1928): *Obras completas*, ed. Jenaro Artiles Rodríguez, NBAE, Madrid.

Alvarez y Quintero, Joaquín y Serafín (1973): «Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, págs. 15-36.

Alvarez Valladares, Joseph (1762): *El pensador*, Joaquín Ibarra, Madrid.

Anderson, James A. (1967): *Juan del Encina: Aesthetics of his Poetry*, University of California, Berkeley.

— (1969): «Juan del Encina: an abuse of form?», *Romance Notes*, X, 2, págs. 353-358.

Andioc, René (1987): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid.

Andrès, Christian (2001): «Introducción», en Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana*, Castalia, Madrid, págs. 7-22.

Anglés, Higinio (1955): «Estudio», en Mateo Flecha, *Las ensaladas*, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, págs. 17-64.

Anónimo (1995): *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Cátedra, Madrid.

Arce, Joaquín (1981): *La poesía del siglo ilustrado*, Alhambra, Madrid.

Argote de Molina, Gonzalo (1926): *El "Discurso sobre la poesía castellana"*, ed. Eleuterio F. Tiscornia, Victoriano Suárez Editor, Madrid.

Arias Pérez, Pedro (1954): *Primavera y flor de los mejores romances*, ed. José F. Montesinos, Castalia, Madrid.

Armesto y Ossorio, Ignacio (1735): *Theatro anti-crítico universal sobre las obras del Muy R.P. Maestro Feijoo*, Francisco Martínez Abad, Madrid.

Armistead, Samuel G. (1989): «Apéndice», en Russel P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Taurus, Madrid, págs. 211-216.

— y Silvermann, Joseph H. (1982): «La Sanjuanada: ¿huellas de una Ḫarǧa mozárabe en la tradición actual?», en *En torno al romancero sefardí*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, págs. 13-22.

Arroyal, León de (1971): «Pan y toros», en *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII*, ed. Antonio Elorza, Ayuso, Madrid, págs. 15-31.

Asenjo Barbieri, Francisco (1890): *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Asensio, Eugenio (1952): «Introducción», en Juan de Molina, *Cancionero*, Editorial Castalia, Valencia, págs. XI-XXIV.

— (1970): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid.

— (1981): «Tramoya contra poesía. Lope atado y triunfante (1617-1622)», en F. Ramos Ortega (ed.), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, IEC, Roma, págs. 257-270.

Assumma, Maria Cristina (2002): «L'Andalusia romantica: sogno e realtà. Letteratura di viaggio e costumbrismo», en Bruna Donatelli (ed.), *In viaggio verso l'Europa*, Bulzoni, Roma, págs. 83-106.

— (2006): «Rosa naturale e rosa di carta: il popolarismo poetico nel dibattito spagnolo otto-novecentesco», *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate*, II, págs. 319-337.

— (2007): *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Artemide, Roma.
— (2009): «"Estribillos de estribillos": la savia popular en el teatro lorquiano», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 34, 2, págs. 5-40 [a].
— (2009): «Lorca entre lo propio y lo ajeno», *Paremia*, 18, págs. 99-109 [b].
Aub, Max (1969): *Poesía española contemporánea*, ERA, México.
Aubrun, Charles V. (1975): «Phoenix, Nuevas canciones (de Manuel Machado)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, págs. 93-101.
Azáceta, José María (1957): «El Pequeño Cancionero», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, tomo VII, vol. I, págs. 83-112.
Azorín (1957): «Eugenio Noel», en *Los valores literarios*, Losada, Buenos Aires.
— (1947): «Al margen de los clásicos», en *Obras completas*, II, Aguilar, Madrid.
Bachtin, Michail (1997): *Estetica e romanzo*, Einaudi, Turín.
Baehr, R. (1984): *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid.
Bahner, Werner (1970): «El vulgo y las luces en la obra de Feijoo», en Carlos H. Magis (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, México, págs. 89-96.
Balbín, Rafael de (1942): «Sobre influencia de Augusto Ferrán en la rima XLVII de Bécquer», *Revista de Filología Española*, XXVI, II-III, págs. 319-334.
— (1969): *Poética becqueriana*, Editorial Prensa Española, Madrid.
Balbino, Marcos (1986): «Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo xv», *Letras de Deusto*, 16, 36, págs. 5-24.
Baldissera, Andrea (2005): «Le glosse castigliane a "Dónd'estás que no te veo"», en Paola Elia y Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Ibis, Como-Pavia, págs. 167-175.
Balmaseda, Manuel (1973): *Primer cancionero flamenco*, Zero, Bilbao.
Baltanás, Enrique (2006): *Los Machado*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
Bal y Gay, Jesús (1935): *Treinta canciones de Lope de Vega*, Revista de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
Bandello, Matteo (1974): *Novelle*, ed. Giuseppe Guido Ferrero, Utet, Turín.
Baños Vallejo, Fernando (1991-1992): «La más antigua lírica popular: otra tipología», *Archivum*, XLI-XLII, págs. 33-64.
Barbolani, Cristina (1982): «Introducción», en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Cátedra, Madrid, págs. 9-100.

Barco, Pablo del (1995), «Introducción», en Manuel Machado, *Alma. Ars Moriendi*, Cátedra, Madrid, págs. 11-64.

Baretti, Giuseppe (2005): *Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*, ed. Soledad Martínez de Pinillos Ruiz, Reino de Redonda, Barcelona.

Baroja, Pío (1955): *Memori*as, Ediciones Minotauro, Madrid.

— (1997): *Las inquietudes de Shanti Andía*, Espasa-Calpe, Madrid.

Barón, Emilio (1984): «Introducción», en Manuel Machado, *El mal poema y otros versos*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, págs. 13-53.

— (1992): *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía irónica moderna*, Alfar, Sevilla.

Barrio Alonso, María Begoña (1994): «Algunas notas sobre "Aquel pastorcillo, madre..."», en Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), *De balada y lírica, 2*, Fundación Ramón Menéndez Pidal/Universidad Complutense, Madrid, págs. 43-52.

Bataillon, Marcel (1950): *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

Battistessa, Angel B. (1943): «Trazos para un perfil de Juan del Encina», en *Poetas y prosistas españoles*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, págs. 173-232.

Beccaria Lago, María Dolores (1987): «Cinco poemas inéditos de Cristóbal de Castillejo», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, CCXL, págs. 55-75.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1871): *Obras*, Fortanet, Madrid.

— (1893): «Prólogo», en Augusto Ferrán, *Obras completas*, La España Moderna, Madrid, págs. 5-27.

— (1948): *Páginas abandonadas*, ed. Gamallo Fierros, Editorial Valera, Madrid.

— (1949): *Teatro*, ed. Juan Antonio Tamayo, Instituto Miguel de Cervantes/ CSIC, Madrid.

— (1983): *La Ilustración de Madrid*, ed. María Dolores Cabra Loredo, Ediciones el Museo Universal, Madrid.

— (2000): *Rimas*, ed. Rafael Montesinos, Cátedra, Madrid.

— (2002): *Rimas y leyendas*, eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Espasa-Calpe, Madrid.

Bell, Aubrey F.G. (2004): *El renacimiento español*, Universidad de Málaga, Málaga.

Beltran, Viçent (1998): «Poesía tradicional, ecdótica e historia literaria», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional*, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, Sevilla, págs. 113-135.

— (1999): «Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en Javier Guijarro Ceballos

(ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 26-53.
— (2002): *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Crítica, Barcelona [a].
— (2002): «Del cancioneiro al cancionero: Pero Vélez de Guevara, el último trovador», en Juan Casa Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, págs. 247-286 [b].
— (2006): «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 363-379.
Beltrán, Vicente (1976): *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Ediciones Tarraco, Tarragona.
— (1987), *Canción de mujer. Cantiga de amigo*, PPU, Barcelona.
— (1990), *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Planeta, Barcelona.
Beltrán Fernández de los Ríos, Luis (1986): *La arquitectura del humo. Una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Támesis Books Limited, Londres.
Benítez, Rubén (1971): *Bécquer tradicionalista*, Gredos, Madrid.
— (2005): *Bécquer y la tradición de la lírica popular*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
Berenguer Carisomo, Arturo (1969): *Las máscaras de Federico García Lorca*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
— (1974): *La prosa de Bécquer*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
Bergamín, José (1959): *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid.
Berlanga Reyes, Alfonso y José Jesús Bustos Tovar (1980): «Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones de "alba"», en *Organizaciones textuales*, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse-Le Mirail, págs. 13-36.
Bernal Rodríguez, Manuel (1985): *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla.
Bertini, G.M. (1956): «Il "Refranero" attribuito al Marqués de Santillana», *Quaderni ibero-americani*, III, págs. 13-23.
Blecua, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid.
— (2003): «Introducción», en Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Cátedra, Madrid, págs. XIII-CIII.
Blecua, José Manuel (1952): «La corriente popular y tradicional en nuestra poesía», *Insula*, 80, págs. 1-2 y 10.
— (1970): «Imprenta y poesía en la Edad de Oro», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, págs. 25-43.

Bogatyrëv, Pëtr y Roman Jakobson (1976): «Il folklore come forma di creazione autonoma», en Diego Carpitella (ed.), *Folklore e analisi differenziale di cultura*, Bulzoni, Roma, págs. 163-183.

Böhl de Faber, Juan Nicolás (1821-1825): *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Perthes y Besser, Hamburg.

Boscán, Juan (1999): *Obra completa*, Cátedra, Madrid.

Botta, Patrizia (1997): «"Noche escura" y la canción de mujer», en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá, Alcalá, I, págs. 343-355.

— (1999): «Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional», en L.N. Uriarte (ed.), *Studia Hispanica Medievalia IV*, Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, págs. 208-219.

— (2001): «Criteri d'edizione di antiche liriche "popolari": il caso Spagna», *Revista de Literatura Medieval*, XII, págs. 71-108 [a].

— (2001): «Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende», en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, Toxosoutos, Noia, II, págs. 373-389 [b].

— (2002): «Marcas cultas en la canción tradicional», en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, págs. 125-138.

— (2003): «Glosario del "Corpus" de Margit Frenk (2, Análisis)», en Jesús Serrano Reyes (ed.), *Cancionero de Baena. Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena"*, Ayuntamiento de Baena, Baena, II, págs. 329-344.

— (2010): «Notas de Onomástica tradicional (Antropónimos y Topónimo*s*)», en *Lyra Minima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, El Colegio de México/UNAM, México, págs. 85-103.

Bourgoing, Barón de (1999): «Un paseo por España durante la revolución francesa», en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, V.

Bousoño, Carlos (1970): *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid.

— (1979): «Los conjuntos paralelísticos de Bécquer», en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, págs. 177-226.

— (1987): «La actualidad de Bécquer», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, CCXL, págs. 29-54.

Brea, Mercedes (1987-1989): «Dona e senhor nas cantigas de amor», *Estudios románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, IV, I, págs. 149-170.

Bretón de los Herreros, Manuel (1884): *La desvergüenza*, en *Obras*, Imprenta de Miguel Ginesta, Madrid, V, págs. 434-439.
Brotherston, Gordon (1976): *Manuel Machado*, Taurus, Madrid.
— (1987): «La poesía andaluza y modernista de Manuel Machado», en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, págs. 267-274.
Brown, Rica (1963): *Bécquer*, Editorial Aedo, Barcelona.
Bueno Martínez, Gustavo (1966): «Sobre el concepto de "ensayo"», en *El P. Feijoo y su siglo*, Universidad de Oviedo, Oviedo, I, págs. 89-112.
Bustos Táuler, Alvaro (2008): «Villancicos pastoriles de deshecha en el Cancionero de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores», en Javier San José Lera (ed.), *La fractura historiográfica: las investigaciones de edad media y renacimiento desde el tercer milenio*, Semyr, Salamanca, págs. 507-517.
— (2009): *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
Bustos Tovar, José Jesús (1982): «Cultismo en el primer Renacimiento», en *Actas del coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, págs. 15-39.
Burke, Peter (1980): *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milán.
Caballero, Fernán (1859): *Cuentos y poesías populares andaluces*, Revista Mercantil, Sevilla.
Cabo Aseguinolaza, Fernando (1988): «Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, PPU, Barcelona, págs. 225-230.
Cadalso, José (1997): *Cartas marruecas*. *Noches lúgubres*, ed. Joaquín Arce, Cátedra, Madrid.
Calderón Calderón, Manuel (1999): «Los villancicos de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 293-316.
Camacho Guizando, Eduardo (1969): *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid.
Canavaggio, Jean (1981): «Lope de Vega entre refranero y comedia», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, Madrid, págs. 83-93.
— (1983): «García Lorca ante el entremés cervantino», en Equipo de Investigación sobre Teatro Español, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, CSIC, Madrid, págs. 141-152.

Cancelliere, Enrica (1984-1985): «Lope de Vega e il Romancero: varianti d'autore sulla tradizione», *Quaderno di Lingue e letterature straniere*, 8-9, págs. 9-21.

Cano, José Luis (1973): «Federico García Lorca en mi recuerdo», en *La poesía de la Generación del 27*, Guadarrama, Madrid, págs. 25-32.

Cano Ballesta, Juan (1986): «Cultura popular y diálogo intertextual en el Cancionero musical de Palacio», en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans y Sebastian Neumeister (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, I, págs. 317-328.

Canonica-de Rochemonteix, Elvezio (1991): *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Edition Reichenberger, Kassel.

Cánovas del Castillo, Antonio (1883): *El Solitario y su tiempo. Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*, A. Pérez Dubrull, Madrid.

Cansinos Assens, Rafael (1916): «Manuel Machado», en *La nueva literatura (1898-1900-1916)*, V. H. de Sanz Calleja Editores, Madrid, I, págs. 185-192.

— (1924): «El sevillanismo en la literatura», en *Los temas literarios y su interpretación*, V. H. Sanz Calleja, Madrid, págs. 120-123.

— (1985): *La copla andaluza,* Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla.

Cañete, Manuel (1866): «Prólogo», en Melchor de Palau, *Cantares*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, págs. VII-XXVII.

Capmany, Antonio de (1786): *Teatro histórico-crítico de la Eloquencia Española*, Antonio Sancha, Madrid.

— (1808): *Centinela contra franceses*, Gómez Fuentenebro y Compañía, Madrid.

Capote Benot, José María (1975): «Un aspecto del andalucismo de Manuel Machado: comentario al poema "Colores"», en Francisco López Estrada (ed.), *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 111-121.

Capra, Daniela (2000): *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Caravaggi, Giovanni (1986): «Note sulla poesia spagnola quattrocentesca di tipo *cancioneril*», *Il confronto letterario*, III, 6, págs. 391-405.

— (1996): «Glosas de romances del siglo XVI», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 137-148.

Carballo Picazo, Alfredo (1967): «Estudio», en Manuel Machado, *Alma. Apolo*, Ediciones Alcalá, Madrid, págs. 7-122.

Carbayo Abéngozar, Mercedes (2013): «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla», *Anales de la literatura española contemporánea*, 38, págs. 9-33.

Cardona, Giorgio Raimondo (1983): «Culture dell'oralità e culture della scrittura», en Alberto Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. II: Produzione e consumo*, Einaudi, Turín, págs. 25-101.

Cardwell, Richard A. (1996): «La obra de José Sánchez Rodríguez en su contexto ideológico y literario», en José Sánchez Rodríguez, *Alma andaluza*, Universidad de Granada, Granada, págs. 13-89.

Carmona, Darío (1971): «Introducción», *Litoral*, 29-30, s. págs.

Caro Baroja, Julio (1966): «Feijoo en su medio cultural, o la crisis de la superstición», en *El padre Feijoo y su siglo*, Universidad de Oviedo, Oviedo, I, págs. 153-186.

— (1980): *Temas castizos*, Ediciones Istmo, Madrid.

— (1983): *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Taurus, Madrid.

— (1990): *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Istmo, Madrid.

Carrascón, Guillermo (2002): «La concepción del coro en *Bodas de sangre*», *Artifara* 1, <http://www.artifara.com/rivista 1/testi/Lorca 2 asp>.

Carreño, Antonio (1979): *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.

Carrillo Alonso, Antonio (1988): *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla.

— (1991): *G. A. Bécquer y los cantares de Andalucía*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Carvajal (1967): *Poesie*, ed. Emma Scoles, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Carvallo, Luis Alfonso de (1997): *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Edition Reichenberger, Kassel.

Casanova, Giacomo (1986): *Memorias de España*, ed. Angel Crespo, Planeta, Barcelona.

Case, Thomas E. (1975): *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Departament of Romance Languages, University of North Carolina.

Caso González, José M. (2005): «Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla», en Jesús Menéndez Paláez, Ignacio Arellano, José M. Caso González, María Teresa Caso Machicado y J. M. Martínez Cachero, *Historia de la literatura española. III: Siglos XVIII, XIX y XX*, Everest, León, págs. 112-114.

Casona, Alejandro (1974): «Las mujeres de Lope de Vega», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 1371-1402.

Castiglione, Baldassare (1994): *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Cátedra, Madrid.

Castillejo, Cristóbal de (1944-1958): *Obras*, ed. Jesús Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid.

— (1998): *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Biblioteca Castro, Madrid.
Castro, Américo (1957): «Juan de Mal Lara y su “filosofía vulgar”», en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, págs. 115-155.
— (1987): *El pensamiento de Cervantes*, Editorial Crítica, Barcelona.
Castro García, María Isabel de (1988): «Una crítica temprana de Galdós sobre la poesía de cantares», *Epos*, 4, págs. 405-410 [a].
— (1988): «El auge del cantar popular. 1850-1900. Colecciones anónimas e imitaciones cultas», *Anuario de Estudios Filológicos*, XI, págs. 109-119 [b].
— (1988): *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Universidad Complutense de Madrid [c].
— (1989-1990): «Algunas reflexiones sobre los cantares de Campoamor», *Archivum*, XXXIX- XL, págs. 115-130.
— (1990), «Presencia de Heine en las imitaciones eruditas del cantar popular», *Epos*, VI, págs. 243-261.
— (1991): «Concepto, definición y poética del Cantar Popular a través de los tratados de Retórica y Poética de la segunda mitad del siglo XIX», en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Retórica y poética*, Seminario de teoría de la literatura, Cádiz, págs. 97-107.
— (2000): «Manuel Machado y Ramón de Campoamor. Neopopularismo y poesía de la experiencia», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas XIII Congreso AIH*, Castalia, Madrid, II, págs. 121-128.
Catalán, Diego (1972): «La creación tradicional en la crítica reciente», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna*, Cátedra/Seminario Menéndez Pidal/Rectorado de la Universidad de Madrid, Madrid, págs. 153-165.
— (1992): «El romancero medieval», en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Castalia, Madrid, págs. 451-489 [a].
— (1992): «Hallazgo de una poesía marginada: el romancero de tradición oral», en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, págs. 53-94 [b].
— y Catarella, Teresa (1972): «El romance tradicional, un sistema abierto», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna*, Cátedra/Seminario Menéndez Pidal/Rectorado de la Universidad de Madrid, Madrid, págs. 181-205.
Cátedra, Pedro M. (2002): *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XV)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.

Cavestany, Juan Antonio (1902): *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

Cejador y Frauca, Julio (1915-1922): *Historia de la lengua y literatura castellana*, Revista de Arch., Bibl. y Museos, Madrid.

— (1972): *Historia de la lengua y literatura castellana*, Gredos, Madrid.

Cela, Camilo José (1957): «Con Manuel Machado, en la camilla», en *La rueda de los ocios*, Editorial Mateu, Barcelona, págs. 214-221.

— (1989): *Primer viaje andaluz*, Plaza y Janés, Barcelona.

Celma Valero, María Pilar y Francisco J. Blasco Pascual (1981): «Estudio crítico», en Manuel Machado, *La guerra literaria*, Narcea, Madrid, págs. 11-87.

Cenizero, Abad de (1737): *Impugnación católica y fundada a la escandalosa moda del chichisveo*, Alfonso de Mora, Madrid.

Cenizo Jiménez, José (2004): «*Absentia amantis*: aproximación a la poética de la ausencia en la lírica amorosa del flamenco», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Fundación Machado/Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 589-597.

Cernuda, Luis (1970): «Bécquer y el romanticismo español», en *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. Luis Maristany, Seix Barral, Barcelona, págs. 97-114 [a].

— (1970): «Divagación sobre la Andalucía romántica», en *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. Luis Maristany, Seix Barral, Barcelona, págs. 123-142 [b].

— (1972): *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid.

— (2002): «Federico García Lorca (1898-1936)», en *Obra completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Ediciones Siruela, Madrid, II (Prosa I), págs. 206-214.

Cervantes, Miguel de (1986): *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid.

— (1998): *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona.

— (2007): «Prólogo de *La Galatea*», en Encarnación García Dini (ed.), *Antología en defensa de la lengua y literaturas españolas (siglos XVI y XVII)*, Cátedra, Madrid, págs. 229-232.

Cingolani, Daniela (1980): «Los villancicos de Juan del Encina en el Cancionero de 1496», *Quaderni di filologia e lingue romanze*, 2, págs. 171-205.

Cinti, Bruna (1986): «Erasmismo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo», en *Da Castillejo a Hernández*, Bulzoni, Roma, págs. 9-42.

Clarke, Dorothy Clotelle (1953): «On Juan del Encina's *Una arte de poesía castellana*», *Romance Philology*, VI, 4, págs. 254-259.

Cobo, Eugenio (1992): «La copla flamenca de autor», *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios 9-10: Los intelectuales ante el flamenco*, págs. 141-162.
— (1997): *El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)*, Aquí+Más Multimedia, Cornellà de Llobregat.
Comas, José (1894): «Narciso Díaz de Escovar», en Narciso Díaz de Escovar, *Poesías y cantares*, Biblioteca del siglo XIX, Barcelona, págs. V-XV.
Corominas, Joan y José A. Pascual (1984-1986): *Diccionario etimológico castellano e hispano*, Gredos, Madrid.
Correa, Gustavo (1957): «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXII, págs. 1060-1084.
— (1970): *La poesía mítica de García Lorca*, Gredos, Madrid.
Correas, Gonzalo (1906): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, R.A.E., Madrid.
— (1954): *Arte de la lengua española castellana*, ed. Emilio Alarcos García, CSIC, Madrid.
Correa Calderón, Evaristo (1950): *Costumbristas españoles*, Aguilar, Madrid.
Cortejón, Clemente (1893): *Nuevo curso de Retórica y Poética*, Bastinos, Barcelona.
Cossío, José María (1956): «Sobre el clima pre-becqueriano», en *Homenaje a J. A. Van Praag*, Librería Española "Plus Ultra", Amsterdam, págs. 38-43.
— (1960): *Cincuenta años de poesía española*, Espasa-Calpe, Madrid.
Costa, Joaquín (1888): *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas*, Librería de Fernando Fé, Madrid.
Cotarelo y Mori, Emilio (2000): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Archivum, Granada.
Cotoner Cerdó, Luisa (1996): *Génesis y evolución de los libros modernistas de Manuel Machado*, EUB, Barcelona.
Covarrubias, Sebastián de (1993): *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer, Editorial Alta Fulla, Barcelona.
Croce, Benedetto (1991): «Poesia popolare e poesia d'arte», en *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, ed. Piero Cudini, Bibliopolis, Nápoles, págs. 15-66.
Cruz, Ramón de la (1786): «Prólogo», en *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas*, La Imprenta Real, Madrid, I, págs. XXI-LXXX.
— (2009): *El deseo de seguidillas*, ed. Mireille Coulon, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
Cubero Sanz, Manuela (1965): *Vida y obra de Augusto Ferrán*, CSIC, Madrid.

Cuesta Torre, María Luzdivina (2001): «La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional», en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, págs. 107-124.

Curtius, Ernst Robert (1997): *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Florencia.

Chabás, Juan (1924): «Manuel Machado: Poesías. Opera omnia lírica», *Revista de Occidente*, VI, págs. 286-291.

— (1934): «Manuel Machado», en *Vuelo y estilo. Estudios de literatura contemporánea*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, I, págs. 95-125.

Chevalier, Maxime (1974): «La "Diana" de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», en J.-F. Botrel y S. Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, págs. 40-55.

— (1978): *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.

— (1983): *Fragmentos y huellas de cuentos folklóricos en textos del Siglo de Oro*, en J.L. Alonso Fernández (ed.), *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, Groningen/Salamanca, págs. 91-98.

Chicharro, Dámaso (1994): «Manuel Machado y Lorca: la tozuda realidad de una relación preterida», *Angélica. Revista de literatura*, 6, págs. 203-212.

Darío, Rubén (1917), *La tristeza andaluza*, en Id., *Tierras solares*, Juan Pueyo, Madrid, págs. 69-83.

— (1954): *Poesías completas*, Aguilar, Madrid.

De Amicis, Edmondo (1993): *Spagna. Diario di viaggio di un turista scrittore*, Franco Muzzio Editore, Padua.

Débax, Michelle (1989): «"Cogiendo rosas y lirios" ¿Erotismo codificado?», en *Eros literario*, Universidad Complutense, Madrid, págs. 31-44.

De Nigris, Carla (2005): «Giochi verbali e nomi di donna nelle *invenciones*», en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.), *I canzonieri di Lucrezia*, Unipress, Padua, págs. 281-300.

De Paepe, Christian (1986): «"La esquina de la sorpresa": Lorca entre el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*», *Revista de Occidente*, 65, págs. 9-31.

— (1998): «El romancero gitano», en Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 39-96.

Devoto, Daniel (1974): *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Gredos, Madrid.

— (1976): *Introducción a «Diván del Tamarit» de Federico García Lorca*, Ediciones Hispanoamericanas, París.

— (1986): «Las zapateras prodigiosas», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Edición del Cincuentenario, Granada, págs. 65-78.
— (1988): «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, págs. 23-72.
Deyermond, A. (1973): «La edad media», en R. O. Jones (dir.), *Historia de la literatura española*, Ariel, Barcelona, I.
— (1988), «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Edad de Oro*, VII, págs. 21-32.
— (1997): «La *Celestina* como Cancionero», en Rafael Beltrán y José Luis Cano (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, Valencia, págs. 91-105.
— (2001): «Las imágenes populares en cancioneros musicales», en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, págs.17-29.
Díaz, José Pedro (1958): *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Gredos, Madrid.
— (1969): «Introducción», en Augusto Ferrán, *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. IX-LVII.
— (1975): «Introducción», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. IX-CXIX.
Díaz de Escovar, Narciso (1894): *Poesías y cantares*, Biblioteca del siglo XIX, Barcelona.
Díaz Fernández, J. (1987): *El nuevo romanticismo*, en Juan Manuel Rozas (ed.), *La generación del 27 desde dentro*, Istmo, Madrid, págs. 243-250.
Díaz González, Joaquín (1981): «La mañana de san Juan en el romancero», *Revista de folklore*, 01a, 6, págs. 11-13.
Díaz-Plaja, Guillermo (1944): «Para una geografía lorquiana», en *Ensayos escogidos*, Aguilar, Madrid, págs. 121-130.
— (1948): *Federico García Lorca. Estudio crítico*, Guillermo Kraft, Buenos Aires.
— (1951): *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Espasa-Calpe, Madrid.
— (1978), «Los Machado y su contorno vital», en *Literatura y contorno vital*, Editorial Bello, Valencia, págs. 17-32.
Díaz Rengifo, Juan (2007): *Arte poética española*, Editorial Maxtor, Valladolid.
Diego, Gerardo (1974): *Manuel Machado, poeta*, Editora Nacional, Madrid.
— (1975): *El poeta Manuel Machado*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

— (1984): «Manuel Machado (1874-1947)», en *Crítica y poesía*, Júcar, Madrid, págs. 253-261.

Díez Borque, José María (1977): «Teoría literaria en Juan del Encina», *La ciudad de Dios*, CXC, 2, págs. 367-378.

— (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona.

— (1980): «Públicos del teatro español del siglo XVII», en Francisco Ruiz Ramón (ed.), *II jornadas de teatro clásico español*, Ministerio de Cultura, Madrid, págs. 61-87.

— (1981): «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en F. Ramos Ortega (ed.), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, IEC, Roma, págs. 297-314.

— (1985): *El libro. De la tradición oral a la cultura impresa*, Montesinos, Barcelona.

— (1986): «Juan del Enzina: una poética de la modernidad de lo rústico-pastoril», en Francesc Massip (ed.), *El teatre durent l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Universidad de Barcelona, Barcelona, págs. 107-126.

— (1996): «Lope de Vega y los gustos del "vulgo"», en *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, ed. José J. de Olañeta, Oro Viejo, Palma de Mallorca, págs. 37-63.

— (2011): «Lope de Vega, el "Arte nuevo" y la venalidad de la comedia», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El* Arte nuevo de hacer comedias *y la escena*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 49-70.

Díez Canedo, Enrique (1914): «Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz», *La ilustración española y americana*, LVIII, XVII, págs. 290-291.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1983): *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia.

— (2003): «"Blanca coge Lucinda...": amor y lírica tradicional en el teatro de Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, págs.129-151.

Díez Taboada, Juan María (1961): «El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX», *Filología Moderna*, 5, págs. 21-55.

— (1965): *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las* Rimas *de G. A. Bécquer*, CSIC, Madrid.

Di Pastena, Enrico (2006): «La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo», en Marcella Trambaioli (ed.), *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, Libreria dell'Università Editrice, Pescara, págs. 87-108.

Di Pinto, Mario (1964): *Studi sulla cultura spagnola nel Settecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles.

— y Rossi, Rosa (1995): *La Letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Rizzoli, Milán.

Di Stefano, Giuseppe (1967), *Sincronia e diacronia nel Romanzero (un esempio di lettura)*, Università di Pisa, Pisa.

— (1971): «Il *pliego suelto* cinquecentesco e il *romancero*», *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Liviana Editrice, Padua, págs. 111-143.

— (1972): «Tradición antigua y moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna*, Cátedra/Seminario Menéndez Pidal/Rectorado de la Universidad de Madrid, Madrid, págs. 277-296.

— (1977): «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXXIII, págs. 377-411.

— (1978): «Estudio crítico», en *El romancero*, Narcea, Madrid, págs. 13-89.

— (1982): «La tradizione orale e scritta dei *romances*. Situazioni e problemi», en Giovanna Cerina, Cristina Lavinio y Luisa Mulas (eds.), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Bulzoni, Roma, págs. 205-225.

— (1996): «Romances en el Cancionero de la British Library», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 239-253.

— (2004): «Romancero viejo y lírica tradicional: espigueos», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Fundación Machado/Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 101-114.

— (2006): «El impresor-editor y los romances», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 415-424.

Dixon, Victor D. (1986): «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V, págs.35-58.

Doménech, Ricardo (1976): «Sobre la 'Nana del caballo' en *Bodas de sangre*», *Trece de nieve* 1-2, págs. 202-209.

— (2008): *García Lorca y la tragedia española*, Fundamentos, Madrid.

Domínguez Bordona, J. (1944-1958): «Prólogo», en Cristóbal de Castillejo, *Obras*, Espasa-Calpe, Madrid, I, págs. IX-XXXVI.

Domínguez Caparrós, José (1985): *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Madrid.

Domínguez Ortiz, Antonio (1970): *La sociedad española en el siglo XVII*, CSIC, Madrid.
— (1984): *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*, Ariel, Barcelona.
Dorra, Raúl (1997): *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
D'Ors, Miguel (2000): *Estudios sobre Manuel Machado*, Renacimiento, Sevilla.
Dronke, Peter (1978): *La lírica en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona.
Duque de Rivas (1987): *Romances históricos*, ed. Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid.
Durán, Agustín (1829): *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII*, Eusebio Aguado, Madrid.
— (1832): *Romancero de romances caballerescos e históricos*, Imprenta de don Eusebio Aguado, Madrid.
— (1849): *Romancero general*, I, BAE (X), Madrid.
Durand, Gilbert (1996): *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Edizioni Dedalo, Bari.
Dutton, Brian (1968-1969): «Hurí y Midons: el amor cortés y el paraíso musulmán», *Filología*, XIII, págs. 151-164.
— y Roncero López, Victoriano (2004): *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Iberoamericana, Madrid.
Elbers, M.J.P. (1983): «Hacia una delimitación empírica de la lírica popular», en J.L. Alonso Hernández (ed.), *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, Groningen/Salamanca, págs. 119-127.
Elia, Paola y Zimei, Francesco (2005): *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Ibis, Como-Pavia.
Eliade, Mircea (1986): *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milán.
El Censor, Madrid, 1781.
Encina, Juan del (1973): «El arte de la poesía castellana», ed. Juan Carlos Temprano, *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, CXCIX, págs. 321-350.
— (1978): *Obras completas*, ed. Ana M. Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid.
— (1979): *Poesía lírica y cancionero musical*, eds. R.O. Jones y Carolyn R. Lee, Castalia, Madrid.
— (1996): *Obra completa*, ed. Miguel Angel Pérez Priego, Turner, Madrid.
Entrambasaguas, Joaquín de (1947): *Estudios sobre Lope*, CSIC, Madrid.
— (1962): *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de «El villano en su rincón»*, Editorial Teide, Barcelona.

Erasmo da Rotterdam (1966): *Elogio della pazzia*, ed. Tommaso Fiore, Einaudi, Turín.
Escribano y Hernández, Godofredo (1895): *Nociones de retórica y estilística o Literatura preceptiva*, Agustín Avrial, Madrid.
Estébanez Calderón, Serafín (1985): *Escenas andaluzas*, ed. de Alberto González Troyano, Cátedra, Madrid.
Falla, Manuel de (1988): *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe, Madrid.
Fanjul, Serafín (2012): *Buscando a Carmen*, Siglo XXI de España, Madrid.
Farinelli, Arturo (1926): «Caracteres de la literatura española», en *Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea*, Fratelli Treves, Roma, I, págs. 245-300.
Feijoo, Benito Jerónimo (1997): *Teatro crítico universal*, Biblioteca Feijoniana, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/fe/feijoo.htm> [a].
— (1997): *Cartas eruditas y curiosas*, Biblioteca Feijoniana, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/fe/feijoo.htm> [b].
— (1998): *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Teatro Crítico*, Biblioteca Feijoniana, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/fe/feijoo.htm>.
Fernández Cifuentes, Luis (1986): *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Prensa Universitaria de Zaragoza, Zaragoza.
Fernández de Heredia, Juan (1955): *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Espasa-Calpe, Madrid.
Fernández de Moratín, Leandro (1857): *Obras*, B.A.E. 2, Madrid.
— (1973): *Epistolario*, ed. René Andioc, Castalia, Madrid.
Fernández San Emeterio, Gerardo (2001): «"Amor loco, amor loco": un refrán puesto en copla», en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, págs. 147-159.
Ferrán, Augusto (1872): «El cantador», en *Los españoles de ogaño*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, II, págs. 32-42.
— (1893): *Obras completas*, La España Moderna, Madrid.
Ferrari, Anna (1984): «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores», *Boletim de Filologia*, XXIX, págs. 35-58.
Ferrater, Gabriel (1986): «Manuel Machado», en *Papers, cartes, paraules*, Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, págs. 177-184.
Flecha, Mateo (1955): *Las ensaladas*, ed. Higinio Anglés, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona.
Flys, Jaroslaw M. (1955): *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid.
Ford, Richard (1878): *A Handbook for travellers in Spain*, John Murray, Londres.

Formisano, Luciano (1994): «La lirica», en Costanzo Di Girolamo (ed.), *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Il Mulino, Bolonia, págs. 63-125.

Frenk, Margit (1962): «¿Santillana o Suero de Ribera?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16, 3-4, pág. 437.

— (1972), «Prólogo», en *Cancionero de romances viejos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, págs. IX-XL.

— (1978): *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid.

— (1982): «"Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de oro», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, II, págs. 101-123.

— (1984): *Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México.

— (1985): *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México.

— (1990): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Editorial Castalia, Madrid.

— (1995): «El cancionero oral», en José María Díez Borque (dir.), *Culturas en la Edad de Oro*, Editorial Complutense, Madrid, págs. 83-96.

— (2001): *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid.

— (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, UNAM, Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México.

— (2005): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México.

— (2006): *Poesía popular hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México [a].

— (2006): «Impresos vs. manuscritos y la divulgación de la lírica de tipo popular en los siglos XVI y XVII», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 477-490 [b].

Froldi, Rinaldo (1967): *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milán-Varese.

— (1973): *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca.

— (1988): «La poesía ilustrada de Meléndez Valdés», *Insula*, 504, págs. 19-20.

— (1996): «Anticipaciones dieciochescas del costumbrismo romántico», en E. Caldera (ed.), *El costumbrismo romántico*, Bulzoni, Roma, págs. 163-169.

— (1998), «¿Hubo literatura costumbrista en los primeros lustros del siglo XIX?», en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al realismo*, Universidad de Barcelona, Barcelona, págs. 287-292.

— (2005): «La unidad cultural y estética de la poesía de Meléndez Valdés», en Jesús Cañas Murillo, Miguel Angel Lama Hernández y José Roso Díaz (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, págs. 215-229.

Fuentes, Tadea (1990): *El folkore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, Granada.

Fuksas, Anatole Pierre (2005): «La pragmatica del senhal trobadorico e la *sémiothique des passions*», *Critica del testo*, VIII, 1, págs. 253-279.

Galmés de Fuentes, Alvaro (1998): «Las jarchas mozárabes y la tradición lírica románica», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional*, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, Sevilla, págs. 27-53.

Gamallo Fierros, Dionisio (1948): «Bécquer y Sevilla», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Páginas abandonadas*, ed. Gamallo Fierros, Editorial Valera, Madrid, págs. 447-474.

Ganivet, Angel (1967): *Correspondencia familiar*, Caja de Ahorros, Granada.

Gaos, Vicente (1959): «La poética invisible de Lope de Vega», en *Temas y problemas de literatura española*, Guadarrama, Madrid.

García Blanco, Manuel (1944): «Juan del Encina como poeta lírico», *Revista de la Universidad de Oviedo. Facultad de Filosofía y Letras*, V, XIX-XX, págs. 5-36.

— (1951): «El romancero», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*. II: *Pre-renacimiento y Renacimiento*, Editorial Barna, Barcelona, págs. 3-51.

García de Enterría, María Cruz (1965): «Función de la "letra para cantar" en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLI, 1-2, págs. 3-62.

— (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid.

— (1983): «Del cuento folklórico a la novela pasando por el pliego de cordel: un pliego suelto del XVII y un texto de Tirso de Molina», en J.L. Alonso Fernández (ed.), *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, Groningen/Salamanca, págs. 163-176.

— (1986): «Literatura tradicional y subliteratura. Romancero oral y romancero de pliego», en Luis Díaz Viana (coor.), *Etnología y folklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, págs. 203-215.

— (1987/1988): «Retórica menor», en *Studi ispanici*, Giardini, Pisa, págs. 271-291.

— (1988): «Romancero:¿cantado-recitado-leído?», *Edad de Oro*, VII, págs. 89-104.

— (1995): «Pliegos de cordel, literaturas de ciegos», en José María Díez Borque (dir.), *Culturas en la Edad de Oro*, Editorial Complutense, Madrid, págs. 97-112.

— (1999): «¿Lecturas populares en tiempo de Cervantes?», en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Gedisa, Barcelona, págs. 345-362.

García Gómez, Emilio (1975): *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Seix Barral, Barcelona.

— (1988): «Prologuillo», en Antonio Carrillo Alonso, *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, págs. 11-18.

— (1992): «Las jarchas», en *El comentario de textos. 4: La poesía medieval*, Castalia, Madrid, págs. 405-426.

García Gutiérrez, Antonio (1862): «La poesía popular», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid, págs. 5-46.

García Lorca, Federico (1975): *Autógrafos*, ed. Rafael Martínez Nadal, The Dolphin Book Company, Oxford.

— (1984): «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'», en *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Alianza Editorial, Madrid, I, págs. 43-83 [a].

— (1984): «Canciones de cuna españolas», en *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Alianza Editorial, Madrid, I, págs. 145-176 [b].

— (1984): «La imagen poética de don Luis de Góngora [Texto de Residencia (R)]», en *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Alianza Editorial, Madrid, II, págs. 127-154 [c].

— (1984): «Como canta una ciudad de noviembre a noviembre», en *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Alianza Editorial, Madrid, II, págs. 61-84 [d].

— (1984): «Juego y teoría del duende», en *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Alianza Editorial, Madrid, II, págs. 85-109 [e].

— (1986): *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*, eds. Allen Josephs y Juan Caballero, Cátedra, Madrid [a].

— (1986): *Poema del cante jondo*, ed. Christian De Paepe, Espasa-Calpe, Madrid [b].

— (1988): *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. Miguel García-Posada, Castalia, Madrid.

— (1994): «Lecturas de poemas», en *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid, págs. 354-357 [a].

— (1994): «[Conferencia-recital del *Romancero gitano*]», en *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid, págs. 358-366 [b].

— (1994): «Entrevistas y declaraciones», en *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid, págs. 485-742 [c].

— (1994): «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», en *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid, págs. 260-268 [d].

— (1994): «Alocuciones», en *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid, págs. 366-446 [e].

— (1994): «Vida, poética, antecríticas», en *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid, págs. 473-483 [f].

— (1994): *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer, Cátedra, Madrid [g].

— (1994): «Impresiones y paisajes», en *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid, págs. 73-196 [h].

— (1994): *Obras VI. Prosa 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid [i].

— (1996): *Obras III. Teatro 1*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid [a].

— (1996): *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian De Paepe, Cátedra, Madrid [b].

— (1996): *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés Soria Olmedo, Cátedra, Madrid [c].

— (1997): *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Cátedra, Madrid.

— (1998): *Obras II. Poesía 2*, ed. Miguel García-Posada, Ediciones Akal, Madrid.

— (2000): *Arquitectura del cante jondo*, ed Christopher Maurer, Editorial Comares, Granada [a].

— (2000): *Romancero gitano*, ed. Mario Hernández, Alianza Editorial, Madrid [b].

García Lorca, Francisco (1984): «Verde», en *De Garcilaso a Lorca*, Istmo, Madrid, págs. 267-273.

— (1990): *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid.

García-Luengo, Eusebio (1951): «Revisión del teatro de Federico García Lorca», Artes Gráficas, Madrid.

García-Posada, Miguel (1988): «Introducción y notas», en Federico García Lorca, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Castalia, Madrid.

García Santo-Tomás, Enrique (2006): «Introducción», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Cátedra, Madrid, págs. 13-108.

Gargano, Antonio (2005): *Con accordato canto*, Liguori Editore, Nápoles.

— (2012): *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Gredos, Madrid.

Garibba, Aviva (2003): «La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica (Corpus de Margit Frenk)», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena"*, Ayuntamiento de Baena, Baena, II, págs. 345-360.

Gauger, Hans-Martin (1989): «La conciencia lingüística en el Siglo de Oro», en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Veruert, Frankfurt am Main, I, págs. 45-64.

Gautier, Théophile (1998): *Voyage en Espagne. Suivi de España*, Gallimard, Paris.

Gayton, Gillian (1975): *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Editorial Bello, Valencia.

Genette, Gérard (1997): *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Turín.

Gil, Juan (2006): «Parerga IV», *Habis*, 37, págs. 111-124.

Gil Casado, Pablo (1973): «Bécquer: creador de una tradición poética», *Cuadernos hispanoamericanos*, 277-278, págs. 331-337.

Gil González, José Matías (1987): *Las formas populares en la poesía de Alberto Lista*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.

Giner de los Ríos, Francisco (1919): «Poesía erudita y poesía vulgar», en *Obras completas. III: Estudios de literatura y arte*, La Lectura, Madrid, págs. 89-99.

Godzich, Wlad (1998), «Cultura popular e historia de la literatura española», en *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Cátedra, Madrid, págs. 90-116.

Gómez de la Serna, Ramón (1945): «Los Machado. Manuel», en *Nuevos retratos contemporáneos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, págs. 29-39.

Gómez Hermosilla, Josef (1826): *Arte de hablar en prosa y en verso*, Imprenta Real, Madrid.

Gómez Moreno, Angel (1990): *El* Prohemio e carta *del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, PPU, Barcelona.

Gómez Redondo, Fernando (2000): *Artes poéticas medievales*, Laberinto, Madrid.

González, Aurelio (2006): «Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del siglo XVII», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 317-329.

González Blanco, Andrés (1907): «Manuel Machado», en *Los contemporáneos*, Garnier, París, II, págs. 83-124.

González Climent, Anselmo (1961): *Antología de poesía flamenca*, Escelicer, Madrid.

González de Posada, Carlos (1974): «Memorias para la biografía del Sr. Jovellanos», en José Caso González, «Una biografía inédita de Jovellanos: las "Memorias" de González de Posada», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 2, págs. 57-92.

González del Castillo, Juan Ignacio (1914): «El maestro de la tuna», en *Obras completas*, Real Academia Española, Madrid, II, págs. 77-99 [a].

— (1914): «Los caballeros desairados», en Id., *Obras completas*, Real Academia Española, Madrid, I, págs. 107-130 [b].

— (1914): «El chasco del mantón», en *Obras completas*, Real Academia Española, Madrid, I, págs. 305-325 [c].

González Palencia, Angel (1943): *Entre dos siglos. Estudios literarios*, CSIC, Madrid.

— (1947): «Prólogo», en *Romancero general*, CSIC, Madrid, págs. V-LXVII.

González Terriza, Alejandro Arturo (2006): «Surrealismo, folklore y poesía del 27», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 39-40, págs. 113-133.

González Troyano, Alberto (1996): «La figura teatral del majo: conjeturas y aproximaciones», en Joseph Maria Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Universidad de Lleida, II, págs. 475- 486.

— (2005), «Del plebeyismo al señorito», *Música del Sur*, 6, págs. 55-62.

Goody, Jack (1989): *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Il Saggiatore, Milán.

— (2002): *Il potere della tradizione scritta*, Bollati Boringhieri, Turín.

Gorga López, Gema (2006): *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*, Universidad de Málaga.

Gotor, José Luis (1990): «Dos bellas, bien y malmaridadas, italo-españolas», en Inoria Pepe Sarno (ed.), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Bulzoni, Roma, I, págs. 243-268.

Gracián, Baltasar (1993): *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Cátedra, Madrid.

— (1997): *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Cátedra, Madrid.

Grant, Helen (1964): «Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Dolphin Book, Oxford, págs. 307-314.

Guerrero Zamora, Juan (1962): «El teatro neopopular de García Lorca», en *Historia del teatro contemporáneo*, Juan Flores Editor, Barcelona, III, págs. 35-96.

Guillén, Jorge (1922): «La retirada de Manuel Machado», *La Libertad*, 22 de marzo.

— (1943): *La poética de Bécquer*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York.

— (1969): «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado», en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Alianza Editorial, Madrid, págs. 111-141.
— (1980): «Federico en persona», en Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, I, págs. XVII-LXXXIV.
Guitarte, Guillermo L. (1977): «Lope de Vega y la voz humana», *Anuario de Letras*, XV, págs. 165-195.
Gullón, Ricardo (1971): *Direcciones del Modernismo*, Gredos, Madrid.
— (1974): «Recuerdo de Manuel Machado», *Peña Labra*, 11, págs. 11-12.
— (1980): *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona.
Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990), *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Editorial Cinterco, Madrid.
— (1998): «La copla popular y flamenca en Manuel Machado», en Angel Alvarez Caballero (ed.), *La generación del 98 y Manuel Machado ante el flamenco*, Concejalía de Cultura Ayuntamiento de la Unión, Murcia, págs. 119-151.
Hafter, Monroe Z. (1975): «Ambigüedad de la palabra público en el siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, págs. 46-63.
Hartzenbusch, Juan Eugenio (1868): «Prólogo», en Tirso Tejada y Alonso, *Flores mustias*, Imprenta de T. Nuñez Amor, Madrid, págs. III-VIII.
Hegel, Friedrich (1963): *Estetica*, Feltrinelli, Milán.
Henríquez Ureña, Pedro (1933): *La versificación irregular en la poesía castellana*, Centro de Estudios Históricos, Madrid.
— (1945): «Lope de Vega», en *Plenitud de España*, Losada, Buenos Aires.
Herder, Johann Gottfried (1988): «Introduzione ai canti popolari, prima edizione del 1774», en Nello Sàito (ed.), *Sturm und Drang. Scritti critici*, Bulzoni, Roma, págs. 257-266 [a].
— (1988): «Introduzione ai canti popolari, seconda edizione del 1778/79», en Nello Sàito (ed.), *Sturm und Drang. Scritti critici*, Bulzoni, Roma, págs. 267-282 [b].
Hernández, Alejo (1946): *Bécquer y Heine*, Ediciones Senara, Madrid.
Hernández, Mario (1990): «Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)», en Aurora Egidio (ed.), *Poesía del 27*, iberCaja, Zaragoza, págs. 62-94.
— (2000): «Introducción y Cronología razonada», en Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Alianza Editorial, Madrid, págs. 7-44 y págs. 173-249.
— (2006): «Nota a "Verde"», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 39-40, págs. 73-89.
Herrera, Fernando de (2001): «Anotaciones a la poesía de Garcilaso», eds. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Cátedra, Madrid.

Higuera Rojas, Eulalia-Dolores de la (1980): *Mujeres en la vida de García Lorca*, Editora Nacional Excma. Diputación Provincial de Granada, Granada.

Hitchcock, Richard (1977): «Sobre la "mamá" en las jarchas», *Journal of Hispanic Philology*, 1, págs. 1-9.

Huerta Calvo, Javier (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid.

— y Palacios Fernández, Emilio (1998): *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte, literatura en la España del siglo XVIII*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.

Huertas, Eduardo L. (2005): *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*, Ediciones La Librería, Madrid.

Humboldt, Wilhelm von (1998): *Diario de viaje a España 1799-1800*, ed. Miguel Angel Vega, Cátedra, Madrid.

Iglesias Recuero, Silvia (2002): *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, Visor Libros, Madrid.

Infante, Víctor (1988): «Los *pliegos sueltos* poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 237-248.

— (1999): «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 83-99.

Irastortza, Teresa (1986-1987): «La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV», *Anales de Literatura Española*, 5, págs. 189-218.

Iriarte, Tomás de (1794), *Lecciones instructivas sobre la historia y la geografía*, Imprenta Real, Madrid.

Irving, Washington (1991): «The Alhambra», en *Bracebridge Hall, Tales of a Traveller, The Alhambra,* The Library of America, Nueva York.

Jacob, William (1811): *Travels in the South of Spain*, Johnson and Co. And W. Miller, Londres.

Janner, Hans (1943): «La glosa española», *Revista de Filología Española*, XXVII, págs. 181-232.

— (1946): *La glosa en el Siglo de Oro. Una antología*, Ediciones Nueva Epoca, Madrid.

Jarnés, Benjamín (1973): *Doble agonía de Bécquer*, Espasa-Calpe, Madrid.

Jauralde Pou, Pablo (1983): «El teatro en el siglo XVII», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. III: Siglos de oro: barroco*, Crítica, Barcelona, págs. 201-227.

Jiménez, Juan Ramón (1952): *Segunda antolojía poética*, Espasa-Calpe, Madrid.
— (1959): *El romance, río de la lengua española*, Ediciones de La Torre, México.
— (1961): «Alma y capricho de Manuel Machado», en *La corriente infinita*, ed. Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, págs. 41-44 [a].
— (1961): «Dos aspectos de Bécquer», en *La corriente infinita*, ed. Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, págs. 109-120 [b].
— (1961): «Poesía y Literatura», en *El trabajo gustoso* (*Conferencias*), ed. Francisco Garfias, Aguilar, México [c].
— (1967): *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid.
— (1970): «Poesía cerrada y poesía abierta», en *Pájinas escojidas*, ed. Ricardo Gullón, Gredos, Madrid, págs. 179-210.
— (1974): *El andarín de su órbita*, Magisterio Español, Madrid.
— (1980): «El Modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en Ricardo Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona, págs. 138-155.
— (1990): *Ideolojía (1897-1957)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Anthropos, Barcelona.
— (2003): *Primeros poemas*, ed. Jorge Urrutia, Point de Lunettes, Sevilla.
Jovellanos, Gaspar Melchor de (1839): *Obras*, ed. Venceslao de Linares y Pacheco, Imprenta de Oliva, Barcelona.
— (1967): *Espectáculos y diversiones públicas*, ed. Camilo G. Suárez-Llanos, Anaya, Salamanca.
— (2000): «A Arnesto», en *Poesía española del siglo XVIII*, ed. Rogelio Reyes, Cátedra, Madrid, págs. 176-192.
Juan Manuel (1982): «Prólogo general», en *Obras completas*, ed. José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, págs. 31-33.
Kohut, Karl (1982): «La teoría de la poesía cortesana en el *Prólogo* de Juan Alfonso de Baena», en *Actas del coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, págs. 120-137.
Labrador Herraiz, José J. y DiFranco, Ralph A. (2001): «Continuidad de la poesía del siglo XV en cancioneros del XVI», en Jesús Luis Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez (eds.), *Juan Alfonso de Baena y su cancionero*, Ayuntamiento de Baena, Baena, págs. 213-258.
Lafarga, Francisco (2003): «Introducción», en Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Cátedra, Madrid, págs. 11-53.
Laffranque, Marie (1985): «Federico García Lorca: teatro inconcluso», en Ricardo Doménech (ed.), "*La casa de Bernarda Alba*" *y el teatro de García Lorca*, Cátedra/Teatro Español, Madrid, págs. 211-230.
— (1988): «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, págs. 421-469.

Lafuente Alcántara, Emilio (1865): «Discurso preliminar», en *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Carlos Bailly-Bailliere, Madrid, I, págs. V-LXVII.

Lapesa, Rafael (1946): «Selección, estudio y notas», en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Editorial Ebro, Zaragoza.

— (1953): «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, VII, 1, págs. 51-59.

— (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Insula, Madrid.

— (1967): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Gredos, Madrid, págs. 145-171.

— (1992): «"Las Serranillas" del Marqués de Santillana», en *El comentario de Textos. 4: La poesía medieval,* Editorial Castalia, Madrid, págs. 243-276.

Larra, Mariano José de (1997): «Artículos», ed. Enrique Rubio, Cátedra, Madrid.

— (2000): *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, Editorial Crítica, Barcelona.

Lasso de la Vega, Gabriel (1942): *Manojuelo de romances*, Editorial Saeta, Madrid.

Lázaro Carreter, Fernando (1956): «Sobre la dificultad conceptista», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, VI, págs. 355-386.

— (2002): «Introducción», en Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 9-37.

— (2004): «El *Romance sonámbulo*», en *Azaña, Lorca, Valle y otras sombras*, Alianza Editorial, Madrid, págs. 45-48.

León, fray Luis de (1992): *La perfecta casada*, ed. Javier San José Lera, Espasa-Calpe, Madrid.

— (2007): «De los nombres de Christo», en Encarnación García Dini (ed.), *Antología en defensa de la lengua y literaturas españolas (siglos XVI y XVII)*, Cátedra, Madrid, págs. 211-212.

Lista, Alberto (2007): *Ensayos*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

Litoral (1973): 37-40.

Londero, Renata (1999): «García Lorca e Azorín: contrasti e affinità "a distanza"», en Laura Dolfi (ed.), *Federico García Lorca e il suo tempo*, Bulzoni, Roma, págs. 61-76.

Lope Blanch, Juan M. (1982): «Introducción biográfica y crítica», en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Castalia, Madrid, págs. 7-30.

López Castro, Armando (2004): «La vena popular de Bécquer», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Fundación Machado/Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 419-429.

López Estrada, Francisco (1972): *Poética para una poeta. Las "cartas literarias a una mujer" de Bécquer*, Gredos, Madrid.
— (1977): *Lírica medieval española*, Centro Asociado de Cádiz, Cádiz [a].
— (1977): *Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Cupsa Editorial, Madrid [b].
— (1984): *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Taurus, Madrid.
— (1987): *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid.
— y López García-Berdoy, María Teresa (2002): «Introducción», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 13-39.
López Pinciano, Alonso (2011): *Filosofía antigua poética*, Linkgua, Barcelona.
Lorenzo Gradín, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidad de Santiago de Compostela.
—(1997): «Voces de mujeres y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales», en I.M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV: La literatura escrita por mujer (de la Edad Media al s. XVIII)*, Anthropos Editorial/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Barcelona, págs. 13-81.
— (1998): «El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional*, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, Sevilla, págs. 73-98.
— (2004): «La *canción de malcasada* en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Fundación Machado/ Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 189-208.
Lotman, Jurij M. (1990): *La struttura del testo poetico*, ed. Eridano Bazzarelli, Mursia, Milán.
Loyola Oyanguren, Ignacio de (1750): *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid.
Lucero de Padrón, Dolly (1967): «En torno al romance de "La bella malmaridada"», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLIII, 1, 2, 3 y 4, págs. 307-354.
Luzán, Ignacio de (1977): *La poética*, ed. Russel P. Sebold, Editorial Labor, Barcelona.
Llera, Luis de (1994): «Ortega y Gasset, filosofo mondain o metafisico del ludico?», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, Jaca Book, Milán, págs. 13-32.
Macrì, Oreste (1947): «Saggio introduttivo», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rime*, M.A. Denti Editore, Milán, págs. XI-XLIV.
— (1974): *Poesia spagnola del '900*, Garzanti, Milán.

Machado, Antonio (1998): *Juan de Mairena*, Cátedra, Madrid.
— (2000): *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid.
— (1893): «Post-scriptum», en Enrique Paradas, *Undulaciones*, El Secretariado, Madrid, págs. 179-189.
— (1901): «El modernismo y la ropa vieja», *Juventud*, 1, 1 de octubre.
Machado, Manuel (1903): «Eso del modernismo», *El País*, 20 de marzo.
— (1904): «Madrid. Noche de verbena», *Los lunes de El Imparcial*, 22 de agosto.
—(1920): «"El maleficio de la mariposa", por D. Federico García Lorca», *La Libertad*, 23 de marzo.
— (1927): «Compañía de Margarita Xirgu. Inauguración "Mariana Pineda", romance popular en tres estampas por Federico García Lorca», *La Libertad*, 13 de octubre.
— (1933): «"Bodas de sangre", tragedia en tres actos, divididos en siete cuadros, original de Federico García Lorca», *La Libertad*, 9 de marzo.
— (1940): «Semi-poesía y posibilidad», en José María Pemán, *Unos versos, un alma y una época*, Ediciones Españolas, Madrid, págs. 9-113.
— (1941): «El gran "modernista"», *Arriba*, 11 de diciembre.
— (1943): «Teatro poético. Poesía dramática», *Sí*, suplemento de *Arriba*, 66, 4 de abril.
— (1967): *Alma. Apolo*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Ediciones Alcalá, Madrid.
— (1974): *Prosa*, ed. José Luis Ortiz de Lanzagorta, Universidad de Sevilla, Sevilla.
— (1980): *Cante hondo*, Ediciones Demófilo, Córdoba.
— (1981): *La guerra literaria*, eds. María Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual, Narcea, Madrid.
— (1995): *Alma. Ars Moriendi*, ed. Pablo del Barco, Cátedra, Madrid
— (1998): «Acotación Preliminar», en Antonio Machado y Alvarez, *Cantes flamencos y cantares*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 106-109.
—(2000): *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Pre-Textos, Valencia.
— (2002): «Poética», en Gerardo Diego (ed.), *Poesía española. Antología 1915-1931*, Visor Libros, Madrid, pág. 56.
— y Machado, Antonio (1978): *La Lola se va a los puertos. Desdicha de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Espasa-Calpe, Madrid.
— y Machado, Antonio (1984): *Obras completas*, ed. Heliodoro Carpintero, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
— y Paradas, Enrique (1894): *Tristes y alegres*, La Catalana, Madrid.

Machado y Alvarez, Antonio (1880): «Prólogo», en *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de Diccionario*, Imprenta de R. Baldaraque, Sevilla, págs. 5-15.
— (1951): «Post-scriptum», en Francisco Rodríguez Marín (ed.), *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid, V, págs. 143-203.
— (1981): «Introducción al estudio de las canciones populares»; «Modismos populares», «Fonética andaluza», «Coplas amorosas»; «Cantes flamencos», en *Primeros escritos flamencos*, Ediciones Demófilo, Córdoba.
— (1986): «El folk-lore», en *El folk-lore andaluz*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla.
— (1998): «Prólogo», en *Cantes flamencos y cantares*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 111-120 [a].
— (1998): «Prólogo», en *Cantes flamencos*, DVD Ediciones, Barcelona, págs. 13-25 [b].
Madariaga, Salvador de (1960): *De Galdós a Lorca*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
Maestro, Jesús G. (1998): «Aristóteles, Cervantes, Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental», *Anuario Lope de Vega*, 4, págs. 193-208.
Mal Lara, Juan de (1958), *Filosofia vulgar*, ed. Antonio Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona.
Mancini, Guido (1972), «Popolarismo e socialità in Bécquer», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, CSIC, Madrid, págs. 53-66.
Mañer, Salvador José (2009): *Anti-teatro crítico*, Biblioteca Feijoniana, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/fe/feijoo.htm>.
Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona.
— (1990): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona.
— (1991): *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. María Carmen Iglesias, Mondadori, Madrid.
Márquez Villanueva, Francisco (1960): *Investigaciones sobre Juan Alvarez Gato*, Real Academia Española, Madrid.
Martín Gaite, Carmen (1988): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Editorial Anagrama, Barcelona.
Martínez de la Rosa, Francisco (1834): *Poética española*, Julio Didot, París.
Martínez Nadal, Rafael (1974): *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Joaquín Mortiz, México.
— (1985): «El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca», en Ricardo Doménech (ed.), *«La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca*, Cátedra/Teatro Español, Madrid, págs. 33-55.
Martínez Torner, Eduardo (1966): *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid.

Masera, Mariana (1993), «"Yo, mi madre, yo, que la flor de la villa me so": la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica», en Concepción Company, Aurelio González, Lilian von Der Walde y Concepción Abellán (eds.), *Voces de la edad media*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, págs. 105-113.
— (2001): *Que no dormiré sola, non. La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona.
Masini, Ferruccio (1966): *Federico García Lorca e La Barraca*, Cappelli, Bolonia.
Maurer, Gudrun (2012): «Crítica social en los cartones para tapices», en José Manuel Matilla y Manuela B. Mena Marqués (eds.), *Luces y sombras de Goya*, Museo Nacional del Prado/Obra Social "la Caixa", Madrid, págs. 83-99.
Maurizi, Françoise (2001): «Unos apuntes acerca de la recuperación y adaptación de la lírica tradicional y un poema de Juan de Mena», en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, págs. 118-124.
McGrady, Donald (1983): «Análisis de *La bella malmaridada*, de Lope», en Ana González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.), *Estudios sobre el Siglo de Oro*, UNM/Cátedra, México/Madrid, págs. 83-101.
— (1992): «Misterio y tradición en el romance del *Prisionero*», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, PPU, Barcelona, I, págs. 273-282.
— y Freeman, Suzanne (1986): «Introducción», en Lope de Vega, *La bella malmaridada*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, págs. 11-27.
Medina, Francisco de (2001): «El maestro Francisco Medina a los lectores», en Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Cátedra, Madrid, págs. 187-203.
Mele, Eugenio (1929): «Postille a tre poesie del Castillejo», *Revista de Filología Española*, XVI, págs. 60-65.
— (1935): «Un 'villancico' della 'Celestina' popolare in Italia nel Cinquecento», *Giornale storico della letteratura italiana*, CVI, págs. 191-202.
Meléndez Valdés, Juan (1943): «Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas», en Angel González Palencia, *Entre dos siglos. Estudios literarios*, CSIC, Madrid, págs. 204-209.
— (1981): *Poesías selectas. La lira de marfil*, eds. J.H.R. Polt y George Demerson, Castalia, Madrid, págs. 31-56.
— (1990): *Poesía y prosa*, ed. Joaquín Marco, Planeta, Barcelona.
— (1991): *Poesías,* ed. César Real Ramos, Espasa-Calpe, Madrid.

— (2004): *Poesías*, ed. Emilio Palacios Fernández, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante.
Mena Benito, Francisco (1974): *El tradicionalismo de Federico García Lorca*, Ediciones Rondas, Barcelona.
Menarini, Piero (2004): «¿Es *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* realmente de Lorca?», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.), *Un "hombre de bien". Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, II, págs. 177-190.
Mendoza, Fray Iñigo de (1968): *Cancionero*, ed. Julio Rodríguez-Puértolas, Espasa-Calpe, Madrid.
Mendoza y Roselló, Federico de (1883): *Retórica y poética o Literatura preceptiva*, Nicasio Rius Monfort, Valencia.
Menéndez Pelayo, Marcelino (1942): «D. Francisco Rodríguez Marín», en *Obras completas. V: Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. Enrique Sánchez Reyes, CSIC, Madrid, págs. 37-73.
— (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. Enrique Sánchez Reyes, II, CSIC, Madrid.
— (1994): *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid.
Menéndez Pidal, Ramón (1919): *La primitiva poesía lírica española*, Jiménez y Molina, Madrid.
— (1941): *Poesía arabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Madrid.
— (1945): «Introducción», en *Cancionero de romances*, CSIC, Madrid, I, págs. III-LI.
— (1947): *La lengua de Cristóbal Colón*, Espasa-Calpe, Buenos Aires-México.
— (1949): «Caracteres primordiales de la literatura española», en Guillermo Díaz-Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barma, Barcelona, I, págs. XV-LVI.
— (1951): *De primitiva lírica española y antigua épica*, Espasa-Calpe, Madrid.
— (1953): *Romancero hispánico (hispano portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid [a].
— (1953): «Para la definición de la poesía tradicional», *Cuadernos hispanoamericanos*, 47, págs. 159-164 [b].
— (1958): «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 52-87.
— (1960): «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, XLIII, págs. 279-354.
— (1968): «Cantos románico andalusíes», en *España como eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 61-153.
— (1973): «Proemio de "Flor nueva de romances viejos"», en *Mis páginas preferidas*, Gredos, Madrid, págs. 165-194 [a].

— (1973): «Lope de Vega. El "arte nuevo" y la "nueva biografía"», en *Mis páginas preferidas*, Gredos, Madrid, págs. 298-369 [b].
— (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Espasa-Calpe, Madrid.
— Catalán, Diego y Galmes, Alvaro (1954): *Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, S. Aguirre Torre, Madrid.
Merriam, Alan P. (1990): *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo.
Mesonero Romanos, Ramón de (1925): «Panorama matritense», en *Obras completas*, Renacimiento, Madrid.
— (1945): *Escenas matritenses*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid.
— (1986): *Escenas matritenses*, ed. Leonardo Romero Tobar, Espasa-Calpe, Madrid.
Michaëlis de Vasconcellos, Carolina (1918): «Nótulas sobre cantares y vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Enzina», *Revista de filología española*, V, págs. 337-366.
Milá y Fontanals, Manuel (1853): *Observaciones sobre la poesía popular*, Imprenta de Narciso Ramírez, Barcelona.
— (1959): «Acerca del carácter general de la literatura española», en *De la poesía heroico-popular castellana*, eds. Martín de Riquer y Joaquín Molas, CSIC, Barcelona, págs. 11-48.
— (2002): *Estética y teoría literaria*, ed. Pedro Aullón de Haro, Editorial Verbum, Madrid.
Milán, Luis de (1967): *Libro de música de vihuela de mano*, ed. Leo Schrade, Georg Olms, Hildesheim.
Miró, Emilio (1974): «La poesía de Manuel Machado», en Manuel Machado, *Antología*, Plaza y Janés, Barcelona, págs. 7-47.
— (1975): «"Caprichos", "El mal poema" y "Cante hondo" en "Alma. Museo. Los cantares" de Manuel Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, págs. 144-176.
Molho, Maurice (1976): *Cervantes. Raíces folklóricas*, Gredos, Madrid.
— (1977): «Lo popular en la literatura española», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXXIII, págs. 273-288.
Molina, Juan de (1952): *Cancionero*, Editorial Castalia, Valencia.
Mölk, Ulrich (1986): *La lirica dei trovatori*, Il Mulino, Bolonia.
Montaner Frutos, Alberto (1989): «El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Criticón*, 45, págs. 183-198.
Montemayor, Jorge (1996): *Poesía completa*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Biblioteca Castro, Madrid.
Montero, Juan (1987): *La controversia sobre las anotaciones herrerianas*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.

Montesinos, José F. (1953): «Introducción», en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. IX-LXVI [a].
— (1953): «Algunos problemas del Romancero nuevo», *Romance Philology*, VI, 4, págs. 231-247 [b].
— (1954): «Introducción», en *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el licdo. Arias Pérez*, Castalia, Madrid, págs. IX-XCIV.
— (1967): *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca.
— (1968): «Introducción», en Lope de Vega, *Poesías líricas. I: primeros romances, letras para cantar, sonetos*, Espasa-Calpe, Madrid, págs.VII-LVI.
— (1983): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Editorial Castalia, Madrid.
Montesinos, Rafael (1977): *Bécquer, biografía e imagen*, Editorial RM, Barcelona.
— (1992): *La semana pasada murió Bécquer*, Ediciones El Museo Universal, Madrid.
— (2000): «Introducción», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Cátedra, Madrid, págs. 11-92.
Montoto, Luis (1930): *Por aquellas calendas. Vida y milagros del magnífico caballero Don Nadie*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones/Editorial Renacimiento, Buenos Aires-Madrid.
Montoto, Santiago (1960): «Una copla con suerte», *ABC*, 26 de febrero.
Morales, Ambrosio de (2010): «*Prólogo* del *Discurso sobre la lengua castellana*», en Encarnación García Dini (ed.), *Antología en defensa de la lengua y literaturas españolas (siglos XVI y XVII)*, Cátedra, Madrid, págs. 213-227.
Morel-Fatio, Alfred (1901): «L'*Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*», *Bulletin Hispanique*, III, págs. 365-405.
— (1902): «Les défenseurs de la comedia», *Bulletin Hispanique*, IV, págs. 30-62.
Moreno Villa, José (1976): «Manuel Machado, la manolería y el cambio», en *Los autores como actores*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, págs. 102-125.
Morla Lynch, Carlos (1957): *En España con Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid.
Morley, Griswold S. (1925): «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, I, págs. 505-531.
— (1945): «Chronologiacal List of Early Spanish Ballads», *Hispanic Review*, 13, págs. 273-287.
— y Bruerton, Courtney (1969): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.

Morris, C. Brian (2005): «“Cante jondo” y Poema del cante jondo: género y génesis», en Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Istmo, Madrid, págs. 319-336.

Mudarra, Alonso (1949): *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. Emilio Pujol, CSIC, Barcelona.

Muñoz Cortés, Manuel (1975): «Manuel Machado y el 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, págs. 213-228.

Napoli Signorelli, Pietro (1775): *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Simoniana, Nápoles.

Navarro Tomás, Tomás (1982): *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona.

Nebrija, Antonio de (1946): *Gramática castellana*, eds. Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz, Edición de la Junta del Centenario, Madrid.

Niemeyer, Katharina (1992): *La poesía del premodernismo español*, CSIC, Madrid.

Nietzsche, Friedrich (1969): *La nascita della tragedia*, Laterza, Bari.

Noel, Eugenio (s.a.): *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*, F. Sempere y Compañía, Valencia.

Nombela, Julio (1976): *Impresiones y recuerdos*, Tebas, Madrid.

Nunes, José Joaquim (1926-1928): *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Imprensa de Universidade, Coimbra.

O'Kane, Eleanor S. (1959): *Refranes y frases proverbiales españolas de la edad media*, RAE, Madrid.

Orduna, Germán (1989): «La sección de romances en el Cancionero general (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional», en Alan Deyermond y Ian Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, págs. 113-122.

Orozco Díaz, Emilio (1978): *¿Qué es el “Arte nuevo” de Lope de Vega?*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

Ortega y Gasset, José (1957): «España como posibilidad», en *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, I, págs. 137-138.

— (1983): «Preludio a un Goya», en *Obras completas*, Alianza Editorial, Revista de Occidente, Madrid, VII, págs. 507-536.

— (1984): «Teoría de Andalucía», en María Zambrano y José Ortega y Gasset, *Andalucía, sueño y realidad*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, págs. 227-245.

— (1988): *Notas de andar y ver. Viajes, gentes y países*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.

— (1989): *Ensayos sobre la Generación del 98*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.

— (1995): *Ideas sobre el teatro y la novela*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.

Ortiz, Fernando (1985): *La estirpe de Bécquer*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla.

Ory, Carlos Edmundo de (1971): «Salvador Rueda y García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, págs. 417-444.

Padilla, Pedro (2006): *Tesoro de varias poesías*, ed. Virgilio López Lemus, Pablo de la Torriente, México.

Pageard, Robert (1972): «Introducción», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas,* CSIC, Madrid, págs. 1-34.

— (1990): *Bécquer, leyenda y realidad*, Espasa-Calpe, Madrid.

Pagnini, Marcello (1974): *Lingua e musica*, Il Mulino, Bolonia.

Palacio Atard, Vicente (1964): *Los españoles de la Ilustración*, Guadarrama, Madrid.

Palacios Fernández, Emilio (1983): *La descalificación moral del sainete dieciochesco*, en Equipo de Investigación sobre Teatro Español, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, CSIC, Madrid, págs. 215-233.

— (1988): «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. II: Siglo XVIII. Siglo XIX*, Taurus, Madrid, págs. 57-376.

— (2003): «Un teatro para el vulgo: nuevos datos sobre los receptores de la dramaturgía popular en el siglo XVIII», *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo*, 1, s. págs.

Palacio Valdés, Armando (1980): *La Hermana de San Sulpicio*, Editorial Porrúa, México.

Palau, Melchor de (1900): *Cantares populares y literarios*, Montaner y Simón, Barcelona.

Palenque, Marta (1997): «Simbolismo, popularismo, modernismo y la poesía de Manuel Machado», *Insula*, 608-609, págs. 32-34.

Pardo Bazán, Emilia (1882): *San Francisco de Asís*, Librería de Miguel Olamendi, Madrid.

— (2001): *Insolación*, Cátedra, Madrid.

Parker, Alexander A. (1986): *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Cátedra, Madrid.

Pastor, José Francisco (1929): *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro*, NBAE, Madrid.

Pastor Pérez, Lourdes (1998): «La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional*, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, Sevilla, págs. 257-272.

Paterson, Alan K. (1988): «¿Quién esta canción te ha dado...?», *Edad de Oro*, VII, págs. 129-142.

Paz, Octavio (1998): *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona.

Pedraza Jiménez, Felipe B. (1994): «Introducción», en Lope de Vega, *Rimas*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 9-67.

— (2009): «El marco y las circunstancias del *Arte nuevo de hacer comedias*», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ministerio de Cultura/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Festival de Almagro, Almagro, págs. 37-70.

Pedrosa, José Manuel (1999): «Lope de Vega, Cervantes y una canción tradicional: "Dama, señora, cortesana, labradora y..."», en *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Sendoa, Oiartzun, págs. 72-92.

— (2001): «Canción tradicional y literatura comparada», en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, págs. 485-491, [a].

— (2001): «La canción de San Juan Verde: del análisis textual al análisis cultural», en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, Toxosoutos, Noia, II, págs. 101-115, [b].

— (2006): «Sobre el origen y la evolución de las "coplas"», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 77-93, [a].

— (2006): «La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España», *Culturas populares: Revista electrónica*, www.culturaspopulares.org, 3, [b].

Pemán, José María (1940): «La poesía de Machado como documento humano», en Manuel Machado y José María Pemán, *Unos versos, un alma y una época*, Ediciones Españolas, Madrid, págs. 115-166.

Penna, Mario (1972): «Las rimas de Bécquer y la poesía popular», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, CSIC, Madrid, págs. 187-215.

Pereda, José María de (1871): *Tipos y paisajes*, T. Fortanet, Madrid.

Pérez, Luis C. y F. Sánchez Escribano (1961): *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, CSIC, Madrid.

Pérez Ferrero, Miguel (1952): *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Espasa-Calpe, Madrid.

Pérez Galdós, Benito (1870): «Don Ramón de la Cruz y su época. Artículo primero», *Revista de España*, XVII, págs. 200-227.

— (1871): «Don Ramón de la Cruz y su época. Artículo segundo», *Revista de España*, XVIII, págs. 27-52.

— (1975): «Las obras de Bécquer», en Gisèle Cazottes, «Un jugement de Galdós sur Bécquer», *Bulletin Hispanique*, LXXVII, 1-2, págs. 140-153.

— (1997): *Fortunata y Jacinta*, Cátedra, Madrid.
— (1999): *Tristana*, Alianza Editorial, Madrid.
Pérez Magallón, Jesús (2000): «Del *Arte nuevo* de Lope al arte “reformado” de Bances: algunas cuestiones de poética dramática», *Edad de Oro*, XIX, págs. 207-222.
— (2011): «Cervantes y Lope: conciencia de escena», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El* Arte nuevo de hacer comedias *y la escena*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 27-48.
Pérez Priego, Miguel Angel (2004): *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, UNED, Madrid.
Periñán, Blanca (2002): «Introducción», en Giuliana Piacentini y Blanca Periñán (eds.), *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*, ETS, Pisa, págs. 9-22.
— (2006): «Más sobre glosas de romances», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 95-109.
— y Piacentini, Giuliana (2001): «Edición de un corpus de glosas de romances viejos del siglo xvi», en Patrizia Botta, Carmen Parrilla, e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, Toxosoutos, Noia, II, págs. 45-49.
Phillips, Allen W. (1984): «Manuel Machado y el Modernismo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 407, págs. 77-92.
Piacentini, Giuliana y Periñán, Blanca (2002): *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*, ETS, Pisa.
Pidal, P. J. (1851): «De la poesía castellana», en *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, M. Rivadeneyra, Madrid.
Pineda Novo, Daniel (1991): *Antonio Machado y Alvarez “Demófilo”. Vida y obra del primer flamencólogo español*, Editorial Cinterco, Madrid.
Piñero Ramírez, Pedro M. (1998): «*El Carbonero*. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional*, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, Sevilla, págs. 217-253.
— (2010): *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid.
Polt, J.H.R. (1981): «Introducción crítica», en Juan Meléndez Valdés, *Poesías selectas. La lira de marfil*, eds. J.H.R. Polt y George Demerson, Castalia, Madrid, págs. 31-56.
— (2004): *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

Porqueras-Mayo, Alberto (1957): *El prólogo como género literario*, CSIC, Madrid.
— (1965): *El prólogo en el Renacimiento español*, CSIC, Madrid.
— (1968): *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, CSIC, Madrid.
— (1972): «Sobre el concepto 'vulgo' en la Edad de Oro», en *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, págs. 114-127 [a].
— (1972): «El "no sé qué" en la literatura española», en *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, págs. 11-59 [b].
— (1985): «*El arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review*, 53, 4, págs. 399-414.
— y Sánchez Escribano, Federico (1967): «Función del "vulgo" en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», *Revista de Filología Española*, L, 1-4, págs. 123-143.
Preciso, Don (1816): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de Repullés, Madrid.
— (1982): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Ediciones Demófilo, Córdoba.
Pretagostini, Roberto (1998): «*Mousike:* poesia e performance», en Salvatore Settis (ed.), *I greci. Storia, cultura, arte, società. 2: Una storia greca. III: Trasformazioni*, Einaudi, Turín, págs. 617-633.
Prieto, Antonio (1991-1998): *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid.
Profeti, Maria Grazia (1977): «Repertorio simbolico e codice del "Poema del cante jondo"», *Lingua e stile*, XII, págs. 267-317.
Querol, Miguel (1969): «La producción musical de Juan del Encina», *Anuario Musical*, XXIV, págs. 121-131.
Querol Coll, Enric (1998): «Prólogo», en Lope de Vega, «La Bella Malmaridada», en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Editorial Milenio, Lleida, II, págs. 1177-1189.
Quevedo Villegas, Francisco de (1790): «La Fortuna con seso y la Hora de todos», en *Obras*, V, Don Antonio Sancha, Madrid, págs. 400-481.
Quintana, Manuel José (1796): «Prólogo», en Ramón Fernández, *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*, Imprenta Real, Madrid, tomo XVI, págs. I-XXIV.
Rambaldo, Ana María (1972): *El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Castellví, Santa Fe.
— (1978): «Introducción», en Juan del Encina, *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid, I, págs. VII-XXXIV.
Ramírez-Araujo, Alejandro (1956): «Bécquer y la reconstrucción del pasado», *Hispania*, XXXIX, 3, págs. 313-319.
Ramos-Gil, Carlos (1967): *Claves líricas de García Lorca*, Aguilar, Madrid [a].

— (1967): *Ecos antiguos, estructuras nuevas y mundo primario en la lírica de Lorca*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca [b].
Reyes, Alfonso (1986): «Marsyas o del tema popular», en *La experiencia literaria*, Bruguera, Barcelona, págs. 49-84 [a].
— (1986): «Las jitanjáforas», en *La experiencia literaria*, Bruguera, Barcelona, págs. 212-264 [b].
Reyes Cano, José María (2010): *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Cátedra, Madrid.
Reyes Cano, Rogelio (1975): «El poema "Regreso" o el sentido de lo "literario" en la poesía de Manuel Machado», en Francisco López Estrada (ed.), *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 181-208.
— (1980): *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Fundación Juan March, Madrid [a].
— (1980): *Sevilla en la obra de Bécquer*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla [b].
— (1995): «La prehistoria lírica de Bécquer (los poemas anteriores a la *Rimas*)», en Cristóbal Cuevas García (dir.) y Enrique Baena (coor.), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, págs. 101-134.
— (1998): «Introducción», en Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, Biblioteca Castro, Madrid, págs. IX-XXXI.
— (2000): «Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana», *Cuadernos de Filología Italiana*, nº. extraordinario, págs. 211-224 [a].
— (2000): *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca [b].
— (2010): «Bécquer y el mundo flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38, págs. 267-288.
Ribbans, Geoffrey (1953): «Bécquer, Byron y Decarrete», *Revista de literatura*, IV, 7, págs. 59-71.
— (1955): «Augusto Ferrán. El mejor amigo de Bécquer», *Insula*, X, 112, págs. 1 y 8.
— (1972): «Objetividad del análisis del desengaño en las rimas», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, CSIC, Madrid, págs. 67-81.
Rico, Francisco (1990): *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Bacelona.
Riera, Carme (1986): «El otro Machado», *Quimera*, 50, págs. 46-50.
Riley, Edward C. (1988): *La teoria del romanzo in Cervantes*, Il Mulino, Bolonia.

Río, Angel del (1940): «Federico García Lorca (1899-19369)», *Revista Hispánica Moderna*, VI, 3-4, págs. 193-260.
— (1958): *Poeta en Nueva York*, Taurus, Madrid.
— (1972): *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Gredos, Madrid.
Riquer, Martin de (1944): «El 'senhal' en los antiguos poetas catalanes», *Revista de Bibliografía nacional*, V, 3, págs. 247-261.
— (1992): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Ariel, Barcelona.
Robertson, Sandra (1979): «The Limits of Narrative Structure: One Aspect in the Study of *El Prisionero*», en Diego Catalán et al. (eds.), *El Romancero hoy: Poética*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, págs. 313-318.
— (1988): «Mariana Pineda: el romance popular y su 'retrato' teatral», *Buletín de la Fundación Federico García Lorca*, 3, págs. 88-106.
Rodado Ruiz, Ana M. (2000): *"Tristura conmigo va". Fundamentos de amor cortés*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
Rodrigo, Antonina (1975): *García Lorca en Cataluña*, Planeta, Barcelona.
— (1987): *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Avapiés, Madrid.
Rodríguez, Alfredo y Ruiz-Fábrega, Tomás (1981): «En torno al cancionero teatral de Lope», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, Madrid, págs. 523-532.
Rodríguez Correa, Ramón (1871): «Prólogo», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras*, Fortanet, Madrid, I, págs. VII-XXXV.
Rodríguez de Campomanes, Pedro (1978): *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, ed. Francisco Aguilar Piñal, Editora Nacional, Madrid.
Rodríguez Marín, Francisco (1882): *Juan del Pueblo*, Francisco Alvarez y C.ª, Sevilla.
— (1910): *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*, Revista de Archivos, Madrid.
— (1929): *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Revista de Archivos, Madrid.
— (1935): «Las glosas de "La bella mal maridada"», en Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, C. Bermejo, Madrid, págs. 451-464.
— (1951): *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid.
— (1992): *Perfiles de la Sevilla cervantina*, Servicio de Publicaciones Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.
Rodríguez-Moñino, Antonio (1965): *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid.
— (1967): «Introducción», en *Cancionero de romances*, Castalia, Madrid, págs. 9-38.

— (1968): *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, RAE, Madrid.
Rodríguez Padrón, Jorge (1970): «A modo de homenaje», *Cuadernos hispanoamericanos*, 249-248, págs. 335-340.
Rodríguez-Puértolas, Julio (1969): «Introducción», en Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. IX-LXXIX.
Romera-Navarro, M. (1935): *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Ediciones Yunque, Madrid.
Romero Luque, Manuel (1991): *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
Romero Tobar, Leonardo (1986): «Introducción», en Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas matritenses*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, págs. 9-25.
— (2000): «Introducción, edición y notas», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*, Espasa Calpe, Madrid.
Romeu Figueras, José (1949): «La poesía popular en los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV y XVI», *Anuario musical*, IV, págs. 57-91.
— (1965): *La música en la corte de los Reyes Católicos. IV.2. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, CSIC, Barcelona.
Roncaglia, Aurelio (1953): *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolaresca*, Società Tipografica Modenese.
Roncero López, Victoriano (2004): «Introducción», en Brian Dutton y Victoriano Roncero López, *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Iberoamericana, Madrid, págs. 5-100.
Rosales, Luis (1987): *Esa angustia llamada Andalucía*, Editorial Cinterco, Madrid.
Rougemont, Denis de (1993): *L'amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milán.
Rozas, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid.
Rubio Jiménez, Jesús (2006-2008): «La venta de los gatos: Bécquer y la cultura popular», *Arte jondo*, 4, págs. 4-21.
Rueda, Salvador (1894): «Contera», en Manuel Machado y Enrique Paradas, *Tristes y alegres*, La Catalana, Madrid [a].
— (1894): «Estudio crítico», en Narciso Díaz de Escovar, *Poesías y cantares*, Biblioteca del siglo XIX, Barcelona, págs. 77-80 [b].
—(1911): *Poesías completas*, Casa Editorial Maucci, Madrid.
— (1982): *Antología flamenca*, ed. Ricardo M. Sánchez, Demófilo, Córdoba.
Ruiz, Juan (2003): *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Cátedra, Madrid.
Ruiz Aguilera, Ventura (1865): *Armonías y cantares*, M. Guijarro, Madrid.
Sacchetti, Franco (1970): *Il Trecentonovelle*, Einaudi, Turín.
Saiz de Ríos, Ilda Beatriz (1998): *Federico García Lorca. Bodas de sangre. El ritual sacrifical del heroísmo*, Editorial Vinciguerra, Buenos Aires.

Sala Valldaura, José María (1973): «Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público», *Cuadernos hispanoamericanos*, 277-278, págs. 350-360.
Salinas, Miguel (2010): «*Prólogo* de *Rhetórica en lengua castellana*», en Encarnación García Dini (ed.), *Antología en defensa de la lengua y literaturas españolas (siglos XVI y XVII)*, Cátedra, Madrid, págs. 123-132.
Salinas, Pedro (1925): «Los primeros romances de Meléndez Valdés», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, II, págs. 447-455.
— (1961): «García Lorca y la cultura de la muerte», en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, págs. 369-377 [a].
— (1961): «El romancismo y el siglo xx», en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, págs. 309-341 [b].
— (1961): «La vida literaria en España», en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, págs. 290-299 [c].
— (1961): «La poesía de Meléndez Valdés», en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, págs. 225-258 [d].
— (1972): *Literatura española Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
— (1983): «La valla de la tradición», en *Ensayos completos*, ed. Solita Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, I, págs. 363-374.
— (2003): «La tradición de la poesía amorosa», en *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Ediciones Península, Barcelona, págs. 9-36.
Salvador, Gregorio (1980): *Glosas al "Romance sonámbulo" de García Lorca*, Universidad de Granada, Granada.
Salvador Miguel, Nicasio (1977): *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Alhambra, Madrid.
Samaniego, Félix María de (1898): «Carta sobre el teatro, discurso XCII de El Censor», en *Obras críticas*, Andrés P. Cardenal, Bilbao, págs. 81-102.
Samonà, Carmelo (1964): «I concetti di "gusto" e di "no sé qué" nel padre Feijoo e la poetica del Muratori», *Giornale storico della letteratura italiana*, CXLI, págs. 117-124.
— (2006): «Su un passo dell'"Arte nuevo" di Lope», *Quaderni Ibero-americani*, 100, págs. 182-190.
Sánchez, Roberto G. (1950): *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Jura, Madrid.
Sánchez Castañer, Eduardo (1891): *Elementos de literatura preceptiva. Retórica y poética*, La Industria, Badajoz.
Sánchez de Lima, Miguel (1944): *El Arte Poética en Romance Castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Instituto Nicolás Antonio, Madrid.
Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto (1972): *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid.

Sánchez Reboredo, José (1979): «Romanticismo conservador en las "Cartas desde mi celda"», *Cuadernos hispanoamericanos*, 248-249, págs. 394-403.

Sánchez Rodríguez, José (1996): *Alma andaluza*, ed. Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada.

Sánchez Romeralo, Antonio (1967): «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, págs. 551-562.

— (1969): *El villancico. Estudio sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid.

— (1972): «Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna*, Cátedra/Seminario Menéndez Pidal/ Rectorado de la Universidad de Madrid, Madrid, págs. 207-231.

— (1986): «Sobre la tradición oral en el siglo XVIII: romances, coplas y seguidillas. Algunos testimonios», en Luis Díaz Viana (coor.), *Etnología y folklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, págs. 175-185.

Sanmartín Bastida, Rebeca (2006): «Los escritores del realismo y la poesía popular: antecedentes del 27», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 39-40, págs. 17-32.

San Pedro, Diego de (1979): *Obras completas. III: Poesías*, eds. Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, Castalia, Madrid.

Santiago, Miguel de (1975): «Manuel Machado: Algo más... pero menos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, págs. 186-207.

Santillana, Marqués de (1942): *Canciones y decires*, ed. Vicente García de Diego, Espasa-Calpe, Madrid.

— (1975): *Obras*, ed. Augusto Cortina, Espasa-Calpe, Madrid.

Santos Torroella, Rafael (1978): «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)», *Poesía, revista ilustrada de información poética*, 27-28.

Sarmiento, fray Martín (1775): *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Joacquín Ibarra, Madrid.

Sawa, Alejandro (1986): *Iluminaciones en la sombra*, ed. Iris M. Zavala, Alhambra, Madrid.

Scarpati, Oriana (2005): «I *senhals* nella poesia catalana medievale», *Cultura neolatina*, LXV, 1-2, págs. 53-98.

Schopenhauer, Arthur (1989): *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ed. Ada Vigliani, Arnoldo Mondadori, Milán.

Scoles, Emma e Ines Ravasini (1996): «Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della *glosa*», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 615-631.

Scudieri Ruggieri, Jole (1956): *Poesia cortese dei secoli XIV e XV nella penisola iberica*, Società Tipografica Modenese, Modena.

Senabre, Ricardo (1999): «Poesía y poética en Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 205-216.

Sentaurens, Jean (1974): «Sobre el público de los "corrales" sevillanos en el Siglo de Oro», en J.-F. Botrel y S. Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, págs. 56-92.

— (1983): «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?», en Equipo de Investigación sobre Teatro Español, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, CSIC, Madrid, págs. 67-87.

Serés, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.

Seroussi, Edwin (2009): *Incipitario Sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglo XV-XIX)*, CSIC, Madrid.

Siebenmann, Gustav (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid.

Silva, Francisco María (1792): *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Imprenta de Sancha, Madrid.

Somoza, José (1842): «Usos, trajes y modales del siglo XVIII», en *Obras*, Imprenta Nacional, Madrid, págs. 29-36.

Soria Ortega, Andrés (1986): «Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte», en Andrés Soria Olmedo (ed.): *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Edición del Cincuentenario, Granada, págs. 147-178.

Soto y Marne, Francisco (1749): *Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras del RR. P. Maestro Fr. Benito Gerónimo Feyjoo*, Eugenio García de Honorato i San Miguèl, Salamanca.

Spitzer, Leo (1942): «Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español *que*», *Revista de Filología Hispánica*, IV, 2, págs. 105-265.

— (1974): «La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings», en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, págs. 55-86.

Starobinski, Jean (2003): «Il ritorno dell'ombra», en *Goya*, Rizzoli/Skira, Milán.

Suárez de Figueroa, Cristóbal (1988): *El pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, PPU, Barcelona.

Subirá, José (1928-1930): *La tonadilla escénica*, Tipografía de Archivos, Madrid.

— (1955): «'Petimetría' y 'majismo' en la literatura», *Revista de Literatura*, IV, 8, págs. 267-285.

— (1962): «El villancico literario-musical», *Revista de Literatura*, XXII, 43-44, págs. 5-27.

Tamayo, Juan Antonio (1972): «Contribución al estudio de la estilística de Gustavo Adolfo Bécquer», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, CSIC, Madrid, págs. 15-51.

Tavani, Giuseppe (1969): *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

— (s.a.): *La poesia lirica galego-portoghese*, Japadre, L'Aquila.

— (2005): «La presenza femminile nelle letterature ispaniche», *Rassegna Iberistica*, 82, págs. 103-114.

Terracini, Lore (1957): «Introduzione», en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Società Tipografica Modenese, Modena, págs. 5-68.

— (1964): *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento*, Tipografia PUG, Roma.

— (1992): «Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los Siglos de Oro», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de AIH*, PPU, Barcelona, págs. 55-76.

— (2006): «Acerca de dos romances gitanos», *Quaderni ibero-americani*, 100, págs. 112-130.

Tomassetti, Isabella (2006): *Il villancico cortese. Studio tematico-formale di un genere*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

— (2007): «Hibridación de códigos y polimorfismo expresivo en el villancico cortés», en Armando López Castro y Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de León, León, II, págs. 1075-1086.

Tomlinson, Janis A. (1993): *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Cátedra, Madrid.

Toro, María Isabel y Vallín, Gema (2006): «Lírica culta, lírica tradicional: intercambios ("ver y desear": un villancico popular de origen trovadoresco)», en Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Semyr, Salamanca, págs. 169-189.

Torrecilla, Jesús (2004): *España exótica: la formación de la imagen española moderna*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, Boulder.

— (2008): *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

Tovar Martín, Virginia (1998): «El majismo y las artes plásticas», en Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (eds.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte, literatura en la España del siglo XVIII*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, págs. 97-115.

Trambaioli, Marcella (2006): «El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana lopeveguesca», en Marcella Trambaioli (ed.), *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, Libreria dell'Università Editrice, Pescara, págs. 157-173.

Trueba, Antonio (1875): *El libro de los cantares*, Miguel Guijarro, Madrid [a].

— (1875): *Obras populares*, Miguel Guijarro, Madrid [b].

Ucelay, Margarita (1951): *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, El Colegio de México, México.

— (1988): «De las aleluyas de Don Perlimplín a la obra de Federico García Lorca», en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Schena Editore, Fasano, págs. 89-106.

— (1996): «El teatro juvenil de Federico García Lorca», *Buletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, págs. 157-173.

— (1998): «Introducción», en Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Cátedra, Madrid, págs. 9-231.

Umpierre, Gustavo (1975): *Songs in the Plays of Lope de Vega*: *A Study of Their Dramatic Function*, Tàmesis, Londres.

Unamuno, Miguel de (1950): «Los escritores y el pueblo», en *Obras Completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, III, págs. 863-869.

— (1953): *Cancionero*, Losada, Buenos Aires.

— (1958): «La poesía de Manuel Machado», en *Obras Completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, VII, págs. 197-209 [a].

— (1958): «Sobre el cultivo de la demótica», en *Obras Completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, VII, págs. 473-492 [b].

— (1972): «El "Alma" de Manuel Machado», *Libros y autores españoles contemporáneos*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 25-33 [a].

— (1972): «La obra de Eugenio Noel», en *Libros y autores españoles contemporáneos*, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 79-85 [b].

— (1991): *En torno al casticismo*, Espasa-Calpe, Madrid.

Valbuena Prat, Angel (1953): *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona.
Valdés, Juan de (1982): *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Cátedra, Madrid.
Valera, Juan (1880): «Prólogo», en José Amador de los Ríos, *Poesías*, Imprenta de Eduardo Martínez, Madrid.
— (1942): «Sobre el concepto que hoy se forma de España», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 1772-1786.
— (1949): «La poesía lírica y la poesía épica en la España del siglo XIX», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 1187-1255.
— (1958): «La poesía popular», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, III, págs. 1049-1064.
— (1961): «De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 425-431 [a].
— (1961): «Juan Meléndez Valdés», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 1009-1012 [b].
— (1961): «Notas biográficas y críticas. Juan Meléndez Valdés», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 1249-1250 [c].
— (1961): «La poesía popular de Manuel Milá y Fontanals», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 198-206 [d].
— (1961): «Antonio Trueba», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, II, págs. 1347-1349 [e].
— (2000): *Pepita Jiménez*, ed. Leonardo Romero, Cátedra, Madrid.
Valladares de Sotomayor, Alfonso (1799): *Colección de seguidillas o cantares*, Imprenta de Franganillo, Madrid.
Vallentin, Antonina (1953): *Il romanzo di Goya*, Einaudi, Turín.
Vallet, Edoardo (2003): «Il *senhal* nella lirica trobadorica (con alcune note su *Bel/Bon Esper* in Gaucelm Faidit). I parte», *Rivista di studi testuali*, V, págs. 111-167.
— (2004-2005): «Il *senhal* nella lirica trobadorica (con alcune note su *Bel/Bon Esper* in Gaucelm Faidit). II parte», *Rivista di studi testuali*, VI-VII, págs. 281-325.
Van Beysterveldt, Antony (1972): *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Insula, Madrid.
Vásquez, Juan (1946): *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, ed. Higinio Anglés, CSIC, Barcelona.
Vega, Garcilaso de la (1997): *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Cátedra, Madrid.
— y Boscán, Juan (1954): *Obras completas*, Aguilar, Madrid.

Vega, Lope de (1599): *Isidro. Poema castellano*, Luis Sánchez, Madrid.
— (1777): *Colección de las obras sueltas assi en prosa como en verso*, IX, Don Antonio Sancha, Madrid.
— (1792): *Rima humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Imprenta Real, Madrid.
— (1824): *Laurel de Apolo*, Leclere, Londres.
— (1935-1943): *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín González de Amezúa, RAE, Madrid.
— (1971): *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, CSIC, Madrid.
— (1986): *La bella malmaridada*, ed. Donald McGrandy y Suzanne Freeman, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville.
— (1998): *La bella malmaridada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, ed. Enric Querol Coll, Editorial Milenio, Lleida, II, págs. 1175-1389.
— (2001): *La bella malmaridada o la cortesana*, ed. Christian Andrès, Castalia, Madrid.
— (2009): *La mal casada*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
Vendrell de Millás, Francisca (1945): «Estudio preliminar», en *El cancionero de Palacio*, CSIC, Barcelona, págs. 7-108.
— (1951): «Los Cancioneros del siglo XV», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*. II: *Pre-renacimiento y Renacimiento*, Editorial Barna, Barcelona, págs. 53-70.
Vilanova, Antonio (1953): «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*. III: *Renacimiento y Barroco*, Editorial Barna, Barcelona, págs. 565-692.
— (1958): «Prólogo», en Juan de Mal Lara, *Filosofia vulgar*, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, págs. 7-45.
Vilches de Frutos, Francisca (1984): «Los sainetes de don Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración», *Segismundo*, 39-40, págs. 173-192.
Villaespesa, Francisco (1954): *Poesías completas*, ed. Federico de Mendizábal, Aguilar, Madrid.
Villalón, Fernando (2002): *Andalucía la baja, La torriada, romances del 800*, Biblioteca AlSur, Barcelona.
Villegas, Juan (1967): «El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*», *Hispanófila*, 29, págs. 21-36.
Villena, Enrique de (1993): *Arte de trovar*, ed. F.J. Sánchez Cantón, Visor Libros, Madrid.

Villena, Luis Antonio de (1977): «Relectura de "El mal poema" de Manuel Machado (Notas sobre "modernismo" y bohemia)», *Insula*, XXXII, 362, pág. 1 y pág. 11.

Vitse, Marc (1983): «El laberinto mayor del teatro menor», en Equipo de Investigación sobre Teatro Español, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, CSIC, Madrid, págs. 325-333 [a].

— (1983): «Concepto del teatro en la época. Introducción y cronología», en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Taurus, Madrid, págs. 480-506 [b].

Vivanco, Luis Felipe (1975): «El poeta de Adelfos (Notas para una poética de Manuel Machado)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, págs. 70-92.

Vives, Juan Luis (1995): *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. Elizabeth Teresa Howe, Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid.

Vossler, Carlos (1933): *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid.

Walter, Renée (1980): «Cristóbal de Castillejo, hombre del Renacimiento», en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanista*s, University of Toronto, Toronto, págs. 776-778.

Whinnom, Keit (1968-1969): «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511», *Filología*, XIII, págs. 361-381.

— (1980): «La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, II, págs. 1047-1052.

— (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Durham.

— (1993): «Introducción crítica», en Diego de San Pedro, *Obras completas II: Cárcel de amor*, Castalia, Madrid, págs. 11-60.

Wilson, Edward M. (1977): «Albas y alboradas en la península», en *Entre las jarchas y Cernuda*, Ariel, Barcelona-Caracas-México, págs. 55-105.

Yndurain, Domingo (1980): «Los poetas mayores del XV (Santillana, Mena, Manrique)», en José María Diez Borque (ed.), *Historia de la literatura española. I: La edad media*, Taurus, Madrid, págs. 461-511.

Zambrano, María (1989): «La poesía de Federico García Lorca», en Federico García Lorca, *Antología*. Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, págs. 9-16.

Zardoya, Concha (1961): *Poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid.

— (1972): «Espacialidad interior de las rimas becquerianas», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, CSIC, Madrid, págs. 83-118.

Zayas, Rodrigo de (1987): «Quelques remarques sur le villancico polyphonique dans l'oeuvre de Juan del Ecina», *Cahiers d'Études Romanes*, 12, págs. 16-39.

Zuleta, Emilia de (1968-1969): «La literatura nacional en las Poéticas españolas», *Filología*, XIII, págs. 397-426.

Zumthor, Paul (1984): *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bolonia.